

# Representaation hajoaminen romaanissa *Que Farei Quando Tudo Arde?*

Hanna Raatikainen

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen

osasto

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2019

**HELSINGIN YLIOPISTO - HELSINGFORS UNIVERSITET - UNIVERSITY OF HELSINKI**

Tiedekunta - Fakultet - Faculty Humanistinen tiedekunta Humanistiska fakulteten Faculty of Arts	Laitos - Institution - Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Tekijä - Författare - Author Raatikainen, Hanna	
Työn nimi - Arbetets titel - Title Representaation hajoaminen romaanissa "Que Farei Quando Tudo Arde?"	
Oppiaine - Läroämne - Subject yleinen kirjallisuustiede	
Vuosi - År - Year 2019	
<p>Tiivistelmä - Abstrakt - Abstract</p> <p>Pro gradu -tutkielmassani tutkin representaation hajoamista António Lobo Antunesin vuonna 2001 ilmestyneessä romaanissa "Que farei quando tudo arde?" (engl. "What Can I Do When Everything's on Fire?"). Tarkastelen sitä, miten romaani vastustaa identiteetin etusijalle nostavia representaation rakenteita purkamalla henkilöhahmojen ja kertojien vakaat identiteetit sekä murtaamalla perinteisen kerronnan rakenteen. Katson, että romaani pyrkii empiirisen maailman representoimisen sijaan ilmaisemaan liikkeen, elämän pohjimmiltaan virtaavan luonteen. Lähestyn romaania Gilles Deleuzen filosofian avulla ja pyrin paikantamaan romaanin kertomuksen perustan representaation rakenteiden sijaan Deleuzen ontologian virtuaaliseen tasoon. Tutkin sitä, miten representationaalisen kehyksen murtavat hetket tarjoavat esteettistä tietoa transsendentaalisesta, virtuaalisesta perustastaan. Tarkastelussani hyödynnän monia Deleuzen yksin tai yhdessä Félix Guattarin kanssa muotoilemia käsitteitä. Representaation rakenteita vastustava teksti vaatii lukijaltaan uudenlaista havainnointia, mutta katson, että tekstin lähestyminen Deleuzen filosofiaa hyödyntäen mahdollistaa tekstin tarkastelun tekstin omilla ehdoilla. Romaani käsittelee identiteetin etsimistä, mutta osoitan tutkielmassani, että identiteetti ja minuus näyttäytyvät siinä ennemmin alku- kuin päätepisteinä. Samalla kun romaanin representatiivinen sisältö rakentuu, fragmentaarinen ja virtaava syntaksi purkaa henkilöhahmo-kertojien vakaat minuudet ja identiteetit. Syntaksi kytkee ennakoimattomilla tavoilla yhteen eri henkilöhahmoihin ja tapahtuma-aikoihin liittyviä fragmentteja, ja totean kerronnan tässä noudattavan Deleuzen ja Guattarin muotoileman rihmaston logiikkaa. Osoitan, että rihmastollinen kerronta ylittää henkilöhahmojen ja kertojien yksilölliset, inhimilliset näkökulmat.</p>	
<p>Avainsanat - Nyckelord - Keywords</p> <p>António Lobo Antunes, Deleuze, rihmasto, ontologia, metafysiikka, konsistenssin taso, sileä pinta, identiteetti, representaatio, tyyli, tiedostamaton, virtuaalinen, henkilöhahmo, tuleminen</p>	
<p>Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited</p> <p>Helsingin yliopiston kirjasto - Helda / E-thesis (opinnäytteet)</p>	

## Sisällys

<b>1. Johdanto .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Teoriaperinteen esittelyä: Deleuzen ontologia .....</b>	<b>9</b>
<b>3. Identiteettien hajoaminen .....</b>	<b>17</b>
<b>3.1 Halu ja perhekolmio .....</b>	<b>21</b>
<b>3.2 Identiteettien huojuminen.....</b>	<b>31</b>
<b>3.3 Kommunikatiiviset, konsistenssin tason henkilöhahmot .....</b>	<b>36</b>
<b>3.4 Molekulaariseksi-tuleminen .....</b>	<b>42</b>
<b>4. Kerronnan rakenteiden hajoaminen .....</b>	<b>52</b>
<b>4.1 Rihmastollinen kerronta .....</b>	<b>54</b>
<b>4.2 Tyyli ja vapaa epäsuora esitys.....</b>	<b>60</b>
<b>4.3 Tapahtuma-aikojen yhteenkietoutuminen .....</b>	<b>67</b>
<b>4.4 Ei transsendenssia vaan kertomuksen Idea .....</b>	<b>74</b>
<b>5. Lopuksi .....</b>	<b>82</b>
<b>Lähteet.....</b>	<b>85</b>

## 1. Johdanto

Tarkastelen tässä tutkielmassa representaation hajoamista portugalilaisen António Lobo Antunesin romaanissa *Que farei quando tudo arde?*<sup>1</sup> (2001). Lähestyn romaania Gilles Deleuzen filosofian avulla ja pyrin paikantamaan romaanin kertomuksen perustan Deleuzen ontologian virtuaaliseen tasoon. Katson, että romaani vastustaa identiteettiin pohjaavia representaation rakenteita ja pyrkii empiirisen maailman representoimisen sijaan ilmaisemaan virtuaalisen liikkeen, elämän pohjimmiltaan virtaavan luonteen. Romaanin virtaava syntaksi purkaa representaation vakaat identiteetit kytkemällä yhteen eri kertojajääniin ja tapahtuma-aikoihin liittyviä fragmentteja. Tätä kytkeytymistä lähestyn Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin muotoileman rihmaston käsitteen avulla.

Antunesia on tutkittu Portugalissa ja Brasiliassa paljon, mutta hän ei ole vielä saavuttanut laajempaa kansainvälistä tunnettuutta. Häntä paljon tutkinut Seixo (2011, 19) pitää häntä kuitenkin yhtenä parhaista länsimaaisista nykykirjailijoista. Antunes onkin erityisesti portugalinkielisessä maailmassa erittäin arvostettu kirjailija, ja hän on vuonna 2007 saanut Camões-palkinnon, joka on portugalinkielisen kirjallisuuden tärkein palkinto. Samalla Antunesia pidetään Franciscon (2011, 10) mukaan myös yhtenä portugalinkielisen kirjallisuuden haastavimmista kirjailijoista. Sekä Antunesin arvostus että hänen tekstiensä haastavuus perustuvat hänen omintakeiseen ja kompleksiseen tyyliinsä (Seixo 2011, 19; Francisco 2011, 10).

Antunesin romaanien tunnistettavaa tyyliä on tutkittu portugalinkielisessä maailmassa paljon, ja usein tutkimuksissa nostetaan esiin tyylin vaihteittainen kehittyminen. Esimerkiksi Cammaert (2011) erottaa Antunesin tuotannossa kolme erilaista tapaa lähestyä fiktion käsitettä. Ensimmäinen liittyy omaelämäkerrallisuuteen ja on Cammaertin (2011, 270) mukaan läsnä varsinkin Antunesin kolmessa ensimmäisessä romaanissa, jotka käsittelevät kirjailijan henkilökohtaisia, erityisesti Angolan itsenäisyysotaan ja psykiatrina toimimiseen liittyviä kokemuksia. Toista fiktion tyyppiä Cammaert (2011, 270) kutsuu moniääniseksi fiktioksi, johon kuuluvissa romaaneissa Antunes alkaa Seixon (2011, 36) mukaan kokeilla hajautetulla kertojalla. Kolmas Antunesin tuotannossa esiintyvä fiktion lähestymisen tapa on Cammaertin (2011, 270–271; 280) mukaan poeettinen fiktio, jossa raja henkilöhahmojen ja kirjailijan välillä alkaa kadota.

Romaani *Que farei quando tudo arde?* edustaa Antunesin poeettista fiktiota (Cammaert 2011, 271). Seixo (2011, 22; 24) käyttää Antunesin poeettisesta fiktiosta käsitettä vääristymisen poetiikka, sillä se käyttää fiktion keinoja tapahtumien muuttamiseen ja

---

<sup>1</sup> Romaani on käänntänyt englanniksi Gregory Rabassa nimellä *What Can I Do When Everything's on Fire?* (2008). Käytän alkukielisestä romaanista lyhennettä TA, käännöksestä lyhennettä EF.

vääristämiseen. Vääristymisen poetiikkaa luonnehtii Seixon (2011, 24) mukaan erityinen yksilöiden ja tapahtumien representoimisen tapa sekä erityinen ajan ja tilan suhde. Siinä, miten tämä erityinen representoimisen tapa tai ajan ja tilan suhde muodostuu, on keskeisessä roolissa Antunesin kieliopillisia sääntöjä rikkova, toistava ja fragmentaarinen syntaksi.

Tarkasteleman romaani edustaa minäkerrontaa, kuten Vieiran (2010, 63–64) mukaan kaikki Antunesin romaanit ensimmäistä lukuun ottamatta. Romaanin keskeisin henkilöhahmo ja kertojaääni on Paulo, jonka isä Carlos on jättänyt Lissabonin ulkopuolella Bico da Areiassa asuvan perheensä Paulon ollessa vielä lapsi. Carlos on rakentanut uuden elämän drag queen Soraiana transvestiittiyhteisössä Lissabonin Príncipe Realissa, ja hänen lähdettyään Paulon äiti Judite on alkoholisoitunut ja alkanut harjoittaa prostituutiota, jolloin Paulo on sijoitettu Couceirojen perheeseen Anjosin kaupunginosaan. Carlos/Soraia ja Judite ovat Paulon ohella keskeisimpiä henkilöhahmoja, ja heidänkin äänensä saavat melko paljon tilaa romaanin kerronnassa.

Romaanin henkilögalleria on valtava, kuten Seixon (Seixo 2011, 23) mukaan muissakin Antunesin romaaneissa. Myös minäkertojia on useita, eivätkä kaikki kertojat ole päähenkilöitä, mikä sekin on Vieiran (2010, 54) mukaan Antunesin romaaneille tyypillistä. Erilaisia kertojia yhdistää se, että he liittyvät jollakin tavalla Paulon tai Carlos/Soraian elämään. Kuitenkin esimerkiksi Rui, Carlos/Soraian nuori miesystävä, joka on myös Paulon ystävä ja siten yksi romaanin keskeisimmistä henkilöhahmoista, on äänessä vain muutaman rivin verran. Vastaavasti monen juonen kannalta vähämerkityksisen sivuhenkilön kertomus vie jopa yli kymmenen sivua. Teksti ei pidäkään kiinni perinteisistä henkilöhahmojen ja kertojien hierarkioista.

Kertoja vaihtuu romaanissa usein, parhaimmillaan useita kertoja sivulla, ja teksti kietoo eri kertojien näkökulmia yhteen niin, että kertojien väliset rajat muuttuvat epäselviksi. Kertojat eivät toimi sillä tavalla yhdessä, että he täydentäisivät kuvaa keskeisistä henkilöistä tai heidän elämiensä tapahtumista, vaan he kaikki tuovat mukaan omat, erilliset kertomuksen linjansa, joita Vieira (2010, 79) kutsuu mikrokertomuksiksi. Mikrokertomusten tarkoitus on Vieiran (2010, 79) mukaan mukaan luoda epävakautta ja epäyhtenäisyyttä kerrontaan. Ne esittävät erilaisia ja välillä ristiriitaisia versioita tapahtumista ja henkilöhahmojen kohtaloista, kuten Franciscon (2011, 10) mukaan tapahtuu myös muissa Antunesin romaaneissa. Seixo (2011, 20) sanoo Antunesin lukuisten kertojaäänien selostavan tapahtumia enemmän sen perusteella, miten ne resonoivat henkilöissä, kuin sen perusteella, miten asiat todella tapahtuivat.

Kerronta etenee romaanissa retrospektiivisesti, mikä sekin on Franciscon (2011, 10) ja Seixon (2011, 25) mukaan tyypillistä Antunesin romaaneille. Romaanin alussa kaikki on jo tapahtunut: Paulo on kasvanut aikuiseksi ja Carlos/Soraia kuollut AIDSiin. Romaani alkaa tilanteesta, jossa heroiniriippuvainen Paulo heräilee sairaalassa ja muistelee aiempia tapahtumia,

mutta myös nämä sairaalaan sijoittuvat tapahtumat ovat jo tapahtuneet, sillä ne on kerrottu imperfektissä. Myöhemmin esiin nousevat, preesensissä ilmaistut kerronnan nykyhetket sijoittuvat Paulon tapauksessa ajanjaksoon, jossa Paulo on eronnut sairaalassa tapaamastaan sairaanhoitajasta, Gabrielasta. Muiden kertojien selostukset koostuvat niin ikään muisteluista, ja romaanin loppupuolella myös monissa niistä tulee näkyviin kerronnan nykyhetki.

Kerronnan retrospektiivinen luonne mahdollistaa yhdessä fragmentaarisen, virtaavan syntaksin ja infinitiivimuotoisten verbien käytön kanssa lineaarisen ajan murtumisen, joka sekin on Montauryn (2008, 29) Antunesin tuotannossa tavallista. Aikaa ei romaanissa järjestetä mistään kiinteästä, ulkopuolisesta näkökulmasta käsin, ja lineaarisen aikajatkumon rakentamisen sijaan kerronta yhdistelee eri kertojien eri aikoihin ja paikkoihin sijoittuvia muistoja ja kuvitelmia. Usein tapahtumia ei ole sijoitettu selkeästi mihinkään tiettyyn aikaan ja paikkaan, vaan eri aikoihin ja paikkoihin sijoittuvat kerronnan fragmentit kytkeytyvät toisiinsa.

Poikkeavat kerronnan ja fokalisaation rakenteet sekä erikoinen syntaksi tekevät romaanin lukemisesta haastavaa. Antunesin tekstien lukeminen ei Vieiran (2010, 16, 44) mukaan ole missään mielessä helppoa, eikä varsinkaan käsittelemäni romaanin, jota Vieira pitää yhtenä Antunesin kokeellisimmista romaaneista. Laaja, 625-sivuinen romaani on jaettu 32 numeroimattomaan ja nimeämättömään lukuun, joissa ei ole käytetty kappalejakoja eikä joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta virkkeen aloittavia isoja alkukirjaimia tai virkkeen päättäviä pisteitä. Lauseet tai lausefragmentit on erotettu toisistaan pilkulla tai rivinvaihdolla, ja välillä tekstiä rytmittää kursiivin käyttö. Ajatusviivaa on käytetty repliikeissä perinteiseen tyyliin, mutta repliikit eivät muodosta dialogeja vaan esiintyvät aina yksittäin.

Romaanin lukemisen vaikeutta voi lähestyä Natalya Bekhtan (2018) esittelemän lukukelvottoman tekstin käsitteen avulla. Luettava teksti on Bekhtan (2018, 17) mukaan muodoiltaan ja konventioiltaan tuttu, jolloin teksti on kerronnallistettavissa eli luettavissa kertomuksena, ja sen maailma näyttäytyy lukijoille ymmärrettävänä. Lukukelvoton teksti ei puolestaan ole helposti kerronnallistettavissa, eikä sitä voi lähestyä perinteisten lukemisen strategioiden avulla (mt. 17). Koska romaani noudattaa perinteisesti kertomuksen muotoa, romaanin lukija odottaa lauseiden rakentavan lineaarisen tarinan, jossa on henkilöhahmoja ja tapahtumia, ja jossa yksityiskohdat ovat tulkinnallisen kokonaisuuden kannalta merkityksellisiä (mt. 18). Lukukelvoton teksti pettää nämä odotukset.

Antunesin romaani ei noudata tuttua kertomuksen rakennetta, sillä se ei esitä yhtenäisiä, toisistaan selkeästi erotettavissa olevia henkilöhahmoja eikä perinteistä kertomuksen aikajatkumoa, johon lukija voisi tapahtumat mielessään sijoittaa. Romaani myös esittää paljon minimaalisia, toisteisia ja näennäisen merkityksettömiä yksityiskohtia, mikä on Seixon (2011, 23)

mukaan Antunesin romaanikerronnalle tyypillistä. Tekstistä tekee vaikean myös se, ettei se peilaa tuntemamme maailman lakeja. Kertomus ei sijoitu tunnistettaviin paikkoihin ja aikoihin, jolloin lukijan empiirisen maailman kokemiseen perustuva ajan ja tilan tuntu horjuu. Toisin kuin empiirisessä maailmassa, tekstissä myös erilaiset kertomusvariantit voivat olla olemassa yhtä aikaa, ja kertojaäänä selostavat asioita, joista he eivät empiirisen maailman lakien mukaisesti voi olla tietoisia.

Antunesin teksti rikkoo niin monia romaanikerronnan konventioita, ettei sen määrittelemisen romaaniksi ei ole ongelmatonta, mikä osaltaan vaikeuttaa tekstin tulkintaa. Romaanin nimi on lainattu portugalilaiselta runoilijalta Francisco de Sá de Mirandalta (1481–1558), jota Antunes kiittää romaanin alkulehdellä, ja myös Antunesin romaanitekstiä voidaan lähestyä runoutena. Seixo (2011, 19) kutsuukin Antunesin tekstejä fiktiiviseksi runoudeksi. Voimakkaat kuvat, joita romaanikerronta liittyy yhteen, ovat Antunesille Seixon (2011, 21) mukaan juonen kehittelemistä tärkeämpiä. Francisco (2011, 10) katsoo romaanin kielen lähenevän runokieltä, sillä siitä puuttuvat perinteinen välimerkitys, syntaksi ja kappalejako. Tekstissä on paljon toistoa, ja usein toisto luo rytmiä kuten runoudessa. Teksti lähenee runoutta myös asettelullisesti, minkä Vieira (2010, 89) huomaa sanoessaan proosan etenevän sivulla ensisijaisesti alhaalta ylös. Vieira (2010), joka tutkimuksessaan paneutuu teoksen genremäärittelyyn, näkee teoksessa myös tragedian ja elokuvallisen montaasin piirteitä. Itse ei ole halukas tulkitsemaan romaania tragediaksi, mutta draaman suuntaan tulkintaa ohjaa esilehden henkilöhahmoluetello sekä se, että romaanissa viitataan tekstin rakentumiseen näyttämöllä (TA, 3297–3392).

Antunes (2011, 15) itse sanoo, että hän voisi kutsua proosaansa myös runoksi tai näyksi, tai joksikin muuksi. Tekstin tulkinta yksinomaan proosakonventioiden avulla on ongelmallista, ja Antunes (2011, 16) sanookin hänen teksteihinsä liittyvien väärinymmärrysten johtuvan siitä, että tekstiä lähestytään samalla tavalla kuin mitä tahansa kertomusta opetetaan lähestymään. Tekstin lähestyminen perinteisenä kertomuksena tekee tekstistä – Bekhtan (2018) käsitettä käyttäen – lukukelvottoman. Bekhta (2018, 15) kuitenkin näkee vaikealukuisuuden tai lukukelvottomuuden tekstin tuottavana piirteenä, sillä se pakottaa lukijaa etsimään uusia lukustrategioita. Jos lukija kohtaa tekstin, joka vastustaa merkityksen muodostamista, lukijan täytyy Bekhtan (2018, 15; 19) mukaan löytää tekstiin sopivia strategioita, jotka auttavat lukijaa löytämään merkityksen ja keräämään tekstistä tarpeellisen tiedon tulkintaa varten. Antunes (2011, 15) neuvookin lukijaa hylkäämään avaimen, jonka avulla lukija yleensä avaa elämän, ja käyttämään tekstin antamaa avainta. Antunesin tekstin kokeminen ei Seixon (2011, 22) mukaan ole sama asia kuin maailman kokeminen, ja teksti vaatiikin lukijalta uudenlaista havainnointia.

Bekhta (2018) erottaa toisistaan ymmärtämiseen liittyvät vaikeudet ja tulkinnan vaikeudet. Antunesin romaanista lukukelvottoman tekevät tulkinnan vaikeudet, jotka juontuvat tekstin lähestymisestä perinteisenä kertomuksena. Poikkeavuudestaan huolimatta romaanin syntaksi on ymmärrettävää, ja samoin tekstin sanat ovat ymmärrettäviä yhtä poikkeusta lukuun ottamatta. Poikkeus on saniaisten lausuma sana "pzgtslm", jonka pitäisi paljastaa Paulolle, mikä hänestä tulee (TA, 6159; 6161–6165). Vaikka sana ei ole ymmärrettävissä, se on kuitenkin tulkittavissa, sillä romaanin kontekstissa sen voi katsoa ilmentävän tunnistamisen ja identiteetin mahdottomuutta, jolloin se samalla tarjoaa yhden avaimen koko tekstin tulkintaan. Sanalla ei ole yksiselitteistä merkitystä, kuten ei Antunesin (2011, 16) mukaan hänen teksteillänsäkään.

Antunes (2011, 15) sanoo, ettei hänen teoksiaan ole tarkoitettu perinteisellä tavalla luettavaksi, vaan niiden lukemisen tulisi tapahtua samalla tavalla kuin tartunnan saaminen. Jos lukija hyväksyy sen, että teosta on lähestyttävä kuin tarttuvaa tautia, lukeminen ei Antunesin (2011, 16) mukaan ole vaikeaa. Jos lukija siis tahtoo ymmärtää tekstin, hänen on altistettava itsensä tartunnalle, mikä merkitsee tavanomaisesta etäisyydestä luopumista. Tämä merkitsee Antunesin romaanin tapauksessa hyvin läheltä tapahtuvaa lähilukua, syntaksin luomien paikallisten yhteyksien tarkastelemista, tai jopa sellaista lähilukua, joka kokonaan kadottaa tekstin kiintopisteet ja kytkeytyy romaanin rihmastoon. "Viruksemme pakottavat meitä muodostamaan rihmastoja", kirjoittavat Deleuze (1992, 32) ja Guattari (tässä Jussi Vähämäen suomentamana).

Tartunnan saaminen ei viittaa tekstiin uppoutumiseen samaistumisen kautta, sillä teksti ei esitä ehjiä identiteettejä, joihin lukija voisi samaistua. Syntaksi hajottaa henkilöhahmojen ja kertojien ehjät identiteetit, ja syntaksin fragmentoivan ja uusia yhteyksiä luovan toiminnan tarkastelu auttaa myös lukijaa luopumaan omasta identiteetistään, omasta irrallisesta, transsendentista asemastaan. Samalla tartunnan saaminen merkitsee avoimuutta, vaikutetuksi tulemista, herkkyyttä tekstille. Herkkyys ei merkitse passiivisuutta, kuten Bekhtan (2018, 28–29) esittelemässä, Alberin epäluonnollisen narratologian piirissä hahmottelemassa Zen-lukemisessa, jossa lukija vain hyväksyy tekstin vaikeat piirteet ja pidättäytyy tekemästä tulkintoja. Herkkyys tartunnalle on ymmärrettävissä paremmin Deleuzen muotoileman vaikutetuksi tulemisen kyvyn avulla, joka merkitsee herkkäaistisuutta, aktiivista uusien kytkentöjen tuottamisen ja muuttumisen kykyä (ks. esim. Deleuze 2005, 86). Deleuzen ajattelu tarjoaakin teoreettisen avaimen Antunesin romaanin tulkintaan, sillä Deleuze on kiinnostunut nimenomaan vaikutuksista, ei empiiristä havainnointia määrittävistä representaatioiden rakenteista. Hänen ajatteluaan seuraavassa kaunokirjallisuuden tutkimuksessa ei tarjota valmiisiin kategorioihin nojaavaa tulkintaa vaan pyritään näkemään, mitä teos pystyy tekemään (Deleuze & Guattari 1986, 7; 48). Antunesin tekstin



lähestyminen Deleuzen ajatusten avulla mahdollistaakin tekstin tarkastelun tekstin omilla ehdoilla, tekstin omaa avainta käyttäen.

Deleuze lasketaan Colebrookin (2002, 1) mukaan jälkistrukturalisteihin.

Jälkistrukturalismi syntyi Ranskassa viime vuosisadan puolenvälin jälkeen vastareaktiona strukturalismille, jossa systemaattiset rakenteet nähdään tiedon perustana, sekä fenomenologialle, joka sijoittaa tiedon perustan puhtaaseen empiirisen maailman kokemiseen (mt. 1).

Jälkistrukturalisteja yhdisti ajatus siitä, ettei tiedolla ole mitään vakaata perustaa, minkä he näkivät vapauttavana, sillä he katsoivat sen mahdollistavan keksimisen, luomisen ja kokeilemisen (mt. 2).

Länsimainen ajattelu, strukturalismi mukaan lukien, on Colebrookin (2002, 2–3) pohjautunut olemiseen ja identiteettiin, mutta jälkistrukturalistit olivat kiinnostuneita muutoksesta. Niin myös Deleuze, joka ajattelee elämän olevan pohjimmiltaan liikettä.

Strukturalismia pidetään Colebrookin (2010, 252) mukaan taukona länsimaisessa metafysiikassa, eivätkä jälkistrukturalistitkaan olleet Boudasin (196) mukaan Deleuzea ja Emmanuel Lévinasia lukuun ottamatta kiinnostuneita ontologiasta tai metafysiikasta. Yleinen kiinnostus metafysiikkaa kohtaan on kuitenkin Askinin (2016, 20) mukaan uuden vuosituhannen alussa noussut, mikä tekee Deleuzesta hyvin ajankohtaisen ajattelijan ja tärkeän suunnannäyttäjän. Oman ontologiansa pääpiirteet Deleuze selitti johdonmukaisimmin teoksessaan *Difference and Repetition* (*Différence et répétition*), joka onkin työni tärkein teorialähde teoksen *Thousand Plateaus* (*Mille Plateaus*) ohella (Deleuze 1994; Deleuze & Guattari 1988). Jälkimmäinen teos on toinen osa Deleuzen yhdessä Guattarin kanssa kirjoittamaa "Kapitalismi ja skitsofrenia" -sarjaa. Käytän tutkimuksessani myös sarjan ensimmäistä osaa, *Anti-Oidipusta* (*L'Anti-Œdipe*) sekä niin ikään Deleuzen ja Guattarin yhdessä kirjoittamaa teosta *Mitä filosofia on?* (*Qu'est-ce que la philosophie?*) (Deleuze & Guattari, 2010; Deleuze & Guattari, 1993).

Deleuze (1994) pyrkii irtaantumaan perinteisestä ajattelun kuvasta, joka toimii länsimaisessa metafysiikassa ajattelun ja tiedon perimmäisenä perustana. Hän kritisoi metafysiikan perinnettä siitä, että se olettaa ajattelun kuvan, joka pohjautuu René Descartes'n näkemyksen ajattelusta ihmisen luonnollisena, totuutta kohti suuntautuvana kykynä. Länsimaisessa rationalismissa oletetaan, että kaikki tietävät, mitä ajattelemisen tarkoittaa, mutta tässä ei Deleuzen mukaan ole kyse ajattelun todellisen luonteen tavoittamisesta vaan pelkästä vakiintuneen ajattelun kuvan tunnistamisesta. Ajattelu, jossa ajattelun kuva ennako-oletuksineen otetaan annettuna, edustaa Deleuzelle rajoittunutta, normatiivista ajattelun muotoa.

Ajattelun kuvan mukaisesti ajattelu nähdään yhteisen todellisuuden tunnistamisena ja uudelleen esittämisenä ajattelevan subjektin mielessä. Ajattelun voimat eivät kuitenkaan Deleuzen (2004, 172; 185; 334) mukaan ole tunnistamisen voimia, ja representationaalinen, tunnistettavaan

maailmaan viittaava ajattelun kuva jättääkin piiloon todellisen ajattelun, joka on luonteeltaan luovaa ja viittaa tunnistettavan maailman sijaan tunnistamattomaan *terra incognitaan*. Tätä todellisuuden tunnistamatonta puolta Deleuze kutsuu virtuaaliseksi. Virtuaalinen on hänen ontologiassaan todellisuuden toinen, tiedostamaton ja ei-inhimillinen puoli, joka on transsendentaalinen suhteessa empiirisesti havaittavaan aktuaaliseen. Virtuaalinen ei kuitenkaan ole transsendentti, ontologisesti erillinen taso, vaan se on immanentisti läsnä aktuaalisessa, aina kietoutuneena aktuaaliseen. Aktuaalinen maailma on tunnistamisen ja representaation maailma, mutta sen transsendentaalista perustaa, virtuaalista, ei voi tavoittaa representaatioiden avulla, sillä virtuaalinen on jatkuvaa liikettä, eikä liikettä voi representoida. (Deleuze 2004)

Antunesin romaanin lähestyminen Deleuzen ontologiaa hyödyntäen mahdollistaa vaikeaselkoisen tekstin tarkastelun tekstin omilla ehdoilla. Francisco (2011, 10; 134) näkee Antunesin romaanien etääntyvän perinteisestä mimeettisestä representaatiosta, ja hän kiinnittää huomiota myös liikkeen ja muutoksen keskeisyyteen romaaneissa. Vieira (2010, 41–42) ajattelee Antunesin teosten erityisen voiman olevan siinä, etteivät ne heijasta tuntemamme todellisuutta. Jo tuntemamme maailman uudelleen esittämisen sijaan Antunesin romaani haastaakin lukijansa ajattelemaan uudella tavalla, vapautumaan representaation rakenteisiin nojaavasta ajattelun kuvasta. Vastustamalla perinteisiä, identiteettiin ja tunnistamiseen perustuvia representaation rakenteita teksti vihjaa, että maailma on enemmän kuin lukijan rajoittuneet näkemykset maailmasta, ja tekstiä onkin hedelmällistä lähestyä Deleuzen virtuaalisen käsitteen avulla.

Antunesin omalaatuinen kerronta vaatii myös määrittelemään, mikä kertomus on, ja tähän vastataksemme tarvitsemme Askinin (2016, 17) mukaan metafyyssisen kertomuksen käsitteen. Askin (2016, 6) katsoo, ettei kirjallisuuden perusta ole representaatiossa, sillä ennen kuin kertomus on kertomus jostakin, kertomus *on* jotain itsessään. Kertomus on Askinin mukaan pohjimmiltaan metafyyssinen, ja kertomuksen ymmärtäminen tarvitsee ontologisen perustan (mt. 4–5). Askin näkee, ettei kirjallisuuden perusta ole representaation rakenteissa vaan Deleuzen virtuaalisessa. Kertomus näyttäytyy Askinille (2016, 4) keinona saavuttaa virtuaalinen, jota representaation rakenteet eivät voi tavoittaa ja joka kuitenkin on vastuussa representaatioiden syntymisestä.

Askinin (2016, 16) tavoite on siirtää kertomuksen perusta kantilaisesta antimetafysiikasta deleuzelaiseen metafysiikkaan, transsendentista tietoisuudesta immanenttiin tiedostamattomaan eli Deleuzen virtuaaliseen. Hänen ehdottamansa differentiaalinen narratologia asettuu perinteistä narratologiaa vastaan, jossa kertomuksen representationaalista luonnetta pidetään itsestäänselvyytenä. Perinteisen narratologian juuret Askin paikantaa Kantiin, jonka mukaan ajatteleva ihminen ei voi tavoittaa ajattelun ulkopuolta, mielestä riippumatonta todellisuutta (mt. 8–9). Narratologisessa perinteessä kertomuksen nähdäänkin olevan perustavanlaatuisesti kytköksissä

inhimilliseen kokemukseen ja tietoisuuteen (mt. 9). Kertomuksen ajatellaan liittyvän olennaisesti ihmisen kommunikaatiokykyihin, jolloin se nähdään Askinin (2016, 2) mukaan tiedonsiirtona. Askin (2016, 3) kuitenkin ajattelee, että kertomus ylittää inhimillisen tiedon ja kokemuksen.

Askin (2016, 11, 24) katsoo, että epäluonnollisen narratologian perinne on onnistunut löytämään kertomuksista representaatiota vastustavia piirteitä. Hän pitää epäluonnollisen narratologian ponnistuksia kuitenkin riittämättöminä, sillä sen edustajat ovat hänen mukaansa joko siirtäneet representaatiota vastustavat – Bekhtan (2018) sanoin lukukelvottomat – piirteet takaisin representationaaliseen kehykseen luonnollistamalla ne tai tyytyneet vain hyväksymään piirteet ja omaksuneet siten tirkistelijän roolin (Askin 2016, 11–15). Mainitsemani Alberin muotoilema Zen-lukeminen kuuluu Askinin (2016, 12) mukaan jälkimmäiseen kategoriaan. Myös tämän poikkeavat piirteet hyväksyvän näkökulman metafyysiset oletukset ovat Askinin (2016, 12) mukaan läpikotaisin representationaalisia, sillä siinä poikkeamat nähdään poikkeavan representaatioina.

Askinin differentiaalinen narratologia pyrkii irtaantumaa representationaalisesta kehyksestä, joka on sidoksissa inhimilliseen tietoisuuteen. Askinin (2016, 5) mukaan kertomuksessa ei ole kyse vain ihmisen pääsystä asioihin, vaan kertomus on ilmaiseva sellaisenaan.

Representaatiota vastustavat piirteet tarjoavat hänen mukaansa esteettistä tietoa kertomuksen virtuaalisesta puolesta, joka ei ole subjektin kognitiivisen toiminnan ulottuvilla (mt. 32).

Metodologisesti differentiaalinen narratologia merkitsee sellaista tekstin lähilukua, joka kuitenkin pyrkii ylittämään pelkän tekstuaalisuuden, tavoittamaan tekstin metafyysisen perustan (mt. 24).

Antunesin romaanin tarkastelussani seuran differentiaalisen narratologian suuntaviivoja paikantaessani kertomuksen perustan empiiristen representaation rakenteiden sijaan Deleuzen virtuaaliseen. Lähestyn metafyysisen perustan ilmenemistä tekstissä tarkastelemalla tekstile immanenteja prosesseja, lukemalla tekstiä sen omilla ehdoilla. Tarkastelen sitä, miten tekstin representoiva kokonaisuus rakentuu, mutta kiinnitän huomiota myös siihen, miten kertomus samalla hajottaa representaatioitaan murtamalla sekä kertomuksen yhtenäisyyden että henkilöhahmojen ehjät minuudet. Pyrin paikantamaan representationaalista kehystä murtavia kertomuksen hetkiä, jotka mahdollistavat kosketuksen tekstin transsendentaaliseen perustaan.

Antunesin romaani on haastava tutkimuskohde, mutta moni on tarttunut haasteeseen. Ensimmäisenä romaanista väitteli brasilialainen Vieira (2010), ja kahta vuotta myöhemmin brasilialainen Costa Valverde (2012). Romaania ovat tutkineet myös esimerkiksi Montauray (2008), Cabral (2011), Carvalho (2009) ja Vieira (2010), minkä lisäksi romaania käsitellään usein rinnakkain muiden Antunesin romaanien kanssa, kuten tekevät jo mainitsemani Seixo (2011), Cammaert (2011) ja Francisco (2011). Oman tutkielmani kannalta merkittäviä ovat näistä etenkin Franciscon (2011) ja Costa Valverden (2012) tutkimukset. Tarkasteleman romaani on melko

pienessä osassa Franciscon (2011) laajassa tutkimuksessa, mutta hänen huomionsa kiinnittyy moniin samoihin kerronnan piirteisiin, jotka ovat oman tarkasteluni keskiössä, ja myös hän käyttää lähteenään joitakin osia Deleuzen ja Guattarin (1988) teoksesta *Thousand Plateaus*. Costa Valverden (2012) tutkimus puolestaan on sikäli merkittävä, että se on toiminut omien tulkinnallisten näkemyksieni herättelijänä sikäli kun ne asettuvat hänen näkemyksiään vastaan.

Romaanin tulkinta on vaikeaa, mutta rihmaston käsitteen avulla on mahdollista tarkastella sitä, miten teksti toimii. Luvussa 3 käytän käsitettä tarkastellessani henkilöhahmojen toisiinsa kytkeytymistä, ja luvussa 4 lähestyn rihmaston käsitteen avulla eri kertojaäänien ja näiden tuomien ajallis-tilallisten kontekstien toisiinsa kytkeytymistä. Kerronnan rihmastollisuus mahdollistaa sekä henkilöhahmojen että kertojaäänien inhimillisten näkökulmien ylittämisen. Luvussa 3 tarkastelen henkilöhahmojen identiteettien hajoamista, ja luvussa 4 sitä, miten romaanin kerronnalliset ratkaisut purkavat representaation rakenteita. Ensin kuitenkin esittelen Deleuzen ontologiaa luvussa 2.

## **2. Teoriaperinteen esittelyä: Deleuzen ontologia**

Esittelen tässä alaluvussa Deleuzen ontologiaa ja nostan esiin joitakin hänen keskeisimpiä käsitteitään, tärkeimpinä eron ja tulemisen, jotka ovat Deleuzen ajattelussa ensisijaisia suhteessa perinteisen länsimaisen filosofian etusijalle asettamiin identiteettiin ja olemiseen. Identiteetin ensisijaisuus määrittää Deleuzen (2004., xvii; 68) mukaan representaation maailmaa, jossa sama objekti tai sama maailma esitetään uudelleen. Deleuze (2004, 30; 146) kuitenkin ajattelee, että identiteetti ja samankaltaisuus ovat vain tapa ajatella eroa ja toistoa representaation kategorioiden pohjalta, ja hän asettaa omassa ajattelussaan ensisijaiseksi virtuaalisen eron, joka on luonteeltaan erilainen kuin representaation välittämät, empiirisessä maailmassa tunnistettavat erot.

Adkins (2015, 10) kutsuu Deleuzen metafysiikkaa jatkuvuuden metafysiikaksi, sillä Deleuze ei näe identiteettiä perustana vaan jatkuvan prosessin hetkellisenä tuotoksena. Deleuzella jatkuva liike korvaa vakaat representaation identiteetit. Kuten Deleuzen ajattelussa, myös Antunesin romaanissa liike ja muutos ovat ensisijaisia. Representaatioiden staattisuus nousee romaanin representatiivisen sisällön tasolla esiin Paulon kuvatessa menneisyyden henkilöiden valokuvallisia representaatioita:

contrariados de morarem na eternidade dos álbuns e na memória de netos que lhes  
baralham os nomes, tão apresentáveis, tão dignos, tão enobrecidos pelos bigodes da

distancia, de roupa de domingo, cheviotes vincados, penteado perfeito, apurados pelo fotógrafo [...] de que se notava o dedo autoritário a congelar as poses (TA, 8304-8)

annoyed at living in the eternity of photograph albums and the memory of grandchildren whose names are all mixed up, so presentable, so worthy, so ennobled by their distant mustaches, the Sunday clothes, pleated cheviots, perfectly combed hair, made just right by the photographer [...] whose authoritarian finger could be seen freezing the poses (EF, 419)

Albumien kuviin vangitut henkilöt näyttävät valokuvissa edustavilta ja arvokkailta sunnuntaivaatteineen ja täydellisesti harjattuine hiuksineen, ja kuvauskelpoisia heistä on tehnyt valokuvaaja, jonka autoritaarinen sormi on jäädyttänyt liikkeen. Deleuzen (1993, 35) mukaan valokuva valikoi tai eristää sen, minkä aikoo tuottaa uudelleen, ja siten valokuvaaja luo itse mallinsa. Albumien valokuvat esittävätkin tiettyjä, sosiaalisesti hyväksyttäviä identiteettejä, jotka ovat kuitenkin kuvaamisen prosessissa tuotettuja.

Vakioisten identiteettien toistaminen asettaa Deleuzen ja Guattarin (1986, 41) mukaan kirjallisuuden elämää vastaan. Identiteettejä toistavat representaatiot eivät voi tavoittaa elämää, joka Deleuzen mukaan on pohjimmiltaan liikettä. Representaatio edellyttää aina staattisuutta, mikä tulee Antunesin romaanissa eksplisiittisesti esiin yllä olevan lainauksen lisäksi esimerkiksi siinä, miten valokuvaajat kieltävät Carlos/Soraian hautajaisissa Pauloa liikkumasta, jotta tämä näyttäisi hyvältä lehden sivulla (TA, 3933). Nämä staattiset representaatiot ovat vailla elämää, mutta fiktiivisessä tekstissä elämä voidaan vapauttaa. Deleuze ja Guattari (1993, 176) sanovatkin, että taiteessa on kyse elämän vapauttamisesta sieltä missä se on vankina. Antunesin romaani vapauttaa elämän ilmaisemalla liikkeen, purkamalla representaation vakaat identiteetit, minkä pyrin seuraavissa luvuissa esittämään.

Representatiivisen sisällön tasolla elämän vapauttamisen prosessi kertaautuu luvussa 23, jossa Paulo niin ikään kirjoittaa. Paulo sanoo vapauttavansa sanat siinä toivossa, että joku niistä löytäisi hänen menneisyytensä ihmiset elossa (TA, 8271–8272). Paulon voikin ajatella vapauttavan valokuva-albumeihin staattiseksi jähmetetyt henkilöt. Toisin kuin valokuvat, Paulon kirjoittaminen ei näyttäydy niinkään muistojen representaationa kuin elämän vapauttamisena sen vangitsevista representaatioista. Palaan vielä lyhyesti Paulon kirjoitusprosessin tarkasteluun esiteltyäni ensin Deleuzen filosofiaa, joka lähestyy liikettä virtuaalisen eron käsitteen avulla.

Deleuze muotoili ontologiansa pääpiirteet ennen Guattariin tutustumista, ja Deleuzen tärkeimmät käsitteet kulkevat mukana heidän yhteisessä tuotannossaan. Deleuze poimii käsitteitä filosofian lisäksi eri tieteen- ja taiteenaloilta. Hän on myös luonut paljon uusia käsitteitä, sillä hän näkee käsitteiden luomisen filosofian keskeisenä tehtävänä (Deleuze & Guattari 1993, 16). Deleuzen käsitteet eivät Colebrookin (2002, 18) mukaan ole representaatioita vaan luomuksia, eikä niiden tehtävä ole heijastaa maailmaa vaan luoda uusia yhteyksiä. Deleuzen suhtautuminen

käsitteisiin on jälkistrukturalismin asenteiden mukaista, sillä hän ajattelee, ettei käsitteiden takana ole mitään pysyviä totuuksia. Deleuze ei tarjoakaan vakaata käsitteiden järjestelmää vaan ottaa käyttöön aina uusia käsitteitä ja asettaa niitä uusilla tavoilla rinnakkain. Näin hän pyrkii Colebrookin (2002, 17) luomaan uusia polkuja ajattelulle. Jotta ajattelu ei jähmettyisi ajattelun kuvan ennalta määrättyyn muotoon, se on pidettävä aina liikkeessä, aloitettava aina uudelleen.

Deleuze kutsuu filosofista metodiaan transsendentaaliseksi empirismiksi. Metodi on empiirinen, koska se suuntautuu kohti todellista kokemusta. Deleuze (2004, 68–69; 180–181) ei kuitenkaan ole kiinnostunut subjektin empiirisestä havainnosta, empiirisestä mielen kykyjen käytöstä, vaan subjektin organisoivaa toimintaa edeltävästä aistittavasta, transsendentaalisesta ulottuvuudesta. Deleuze (2004) kutsuu tätä transsendentaalista ulottuvuutta virtuaaliseksi ja empiirisesti havaittavaa maailmaa aktuaaliseksi. Virtuaalinen on aktuaalisen perusta, sillä se tuottaa aktuaalisen, mutta se ei ole ontologisesti erillinen taso vaan immanentisti läsnä aktuaalisessa. Deleuzelle transsendentaalinen on siis olemassa vain kietoutuneena empiiriseen. Virtuaalinen on osa todellisuutta, todellinen olematta aktuaalinen (Deleuze 2004, 260). Virtuaalinen merkitsee organisointia edeltävää elämää, aktuaalisten objektien kaoottista perustaa – tai pikemminkin epäperustaa (Deleuze 2004, 250; 289).

Mielen kykyjen empiirinen käyttö viittaa Deleuzen (2004, 164–165) ajattelussa perinteiseen ajattelun kuvaan, jossa ajattelu nähdään subjektin luonnollisena empiirisen maailman objektien tunnistamisen ja representoimisen kykynä. Empiirisen objektin tunnistaminen vaatii mielen kykyjen yhteistoimintaa, jossa samaa objektia lähestytään esimerkiksi näkemällä, koskettamalla, muistamalla ja kuvittelemalla (mt. 169). Subjekti tunnistaa objektin, kun kaikki mielen kyvyt toimivat yhdessä ja paikantavat objektin identtiseksi (mt. 169). Objekti tunnistetaan jotakin käsitettä vastaavaksi, ja subjekti muodostaa siitä mielessään representaation (mt. 240).

Representaatio tavoittaa empiirisesti tunnistettavat objektit mutta on Deleuzen (2004, 165) mukaan kyvytön tavoittamaan asioita, jotka pakottavat ajattelemaan, jotka laittavat todellisen, luovan ajattelun liikkeelle. Ajattelun alkaminen ei transsendentaalisessa empirismissä edellytäkään luonnollista mieltymystä ja kykyä ajatteluun vaan mielen järkytystä, joka tekee väkivaltaa subjektin organisoivalle toiminnalle ja vapauttaa ajattelun kuvastaan (mt. 168; 176). Kun havaitsija kohtaa objektin, joka on aistittavissa mutta ei esimerkiksi järjen ymmärrettävissä tai muistin jäljitettävissä, mieli ei onnistu saattamaan kykyjään harmoniaan (mt. 176). Se, mikä voidaan vain aistia, onkin mahdotonta aistia tunnistamisen näkökulmasta, empiirisestä aistien harjoittamisesta käsin.

Antunes (2011, 16) viittaa järkytykseen, jonka lukija hänen tekstiään lukiessa kohtaa. Järkytys johtuu hänen mukaansa siitä, että lukijan luottamus yhteisiin arvoihin liukenee ja tämän sisäinen yhtenäisyys menettää merkityksen, jota sillä ei alun perin ole (mt. 16). Sisäisen

yhtenäisyyden kyseenalaistamisen voi ajatella viittaavan lukijan kohtaamiseen ulkopuolen kanssa, jota voidaan lähestyä Deleuzen virtuaalisen käsitteen avulla. Virtuaalinen on aktuaalisen todellisuuden ulkopuoli siinä mielessä, että se on ulkopuolista yhtenäisesti ajattelevan subjektin sisäisyydelle. Järkytyksessä on tällöin kyse kohtaamisesta virtuaalisen kanssa, joka ei taivu empiirisen tunnistamisen kohteeksi. Yhteiset arvot ovat puolestaan tulkittavissa transsendenteiksi, toiminnalle periaatteita tarjoaviksi arvoiksi. Antunesin romaani ei noudata valmiita periaatteita vaan toimii kokeilun kautta.

Deleuzen virtuaalinen viittaa luovan eron valtakuntaan. Deleuzen (2004, xvii; 29) eron käsite asettuu Aristoteleesta, ensimmäisestä representaation teoreetikosta, lähtevää traditiota vastaan, jossa ero ymmärretään käsitteellisenä erona, toissijaisena suhteessa käsitteelliseen identiteettiin. Somers-Hall (2013, 23–25) selventää aristoteelista eron käsitettä sanomalla, että Aristoteleen mallissa sijoitamme asiat käsitteiden alle niihin liittämiemme ominaisuuksien perusteella, jolloin eron tehtävänä on jakaa joukkoja pienempiin joukkoihin ja organisoida niitä. Asian identiteetti määritellään tällöin sanomalla, että se on jotain eikä jotain muuta, jolloin ero kytkeytyy negaatioon ja vastakkainasetteluun. Ero nähdään tällöin samankaltaisuuden mittarina tai vertailun tuotteena, erona jostakin, jolloin se koskee Stagollin (2010, 74) mukaan vain ulkoisia suhteita asioiden välillä. Koska representaatio alistaa eron samalle, se ei voi Deleuzen (2004, xvii; 67; 174) mukaan tavoittaa todellista eron maailmaa, eroa itsessään.

Ero, josta Deleuze (2004, 36) on kiinnostunut, ei ole ulkoinen vaan sisäinen, jolloin toisesta eroavan sijaan ajatellaan jotain, joka eroaa itsestään. Deleuze (2004, xvii–xviii) pyrkii ajattelemaan eroa, jota ei pelkistetä käsittelliseksi eroksi, alisteta identtiselle: eroa itsessään, ilman negaatiota. Eron käsitteessä on tällöin Williamsin (2013, 65) mukaan kyse siitä, miten asioista tulee erilaisia, miten ne kehittyvät yli luokittelun rajojen. Roffe (2010, 299–300) muotoilee asian niin, että erossa on kyse jatkuvasta asian itsestään eroamisen liikkeestä, variaatiosta. Kyse ei ole myöskään saman erosta ajan kuluessa, erosta kahden tilan välillä, sillä, kuten Stagoll (2010, 74) huomauttaa, tämäkin lähestymistapa olettaa, että tilat ovat keskenään vertailukelpoisia, että vaihtelun perustana on jokin pohjimmainen samankaltaisuus. Eron takana ei kuitenkaan ole mitään, eron perustana ei ole mitään muuta. Todellista eroa ei voi välittää representaation avulla eikä alistaa käsitteen identiteetille, sillä ero on ensisijaista, ei identiteetti, ja oleminen on pohjimmiltaan eroa (Deleuze 2004, 65, 225–226; 252).

Deleuze (2004, 1–2) antaa myös toiston käsitteelle uuden merkityksen virtuaalisten erojen toistona, joka on luonteeltaan erilaista kuin samankaltaisuus. Empiirisesti havaittu saman toisto selitetään käsitteen identiteetillä, jolloin toisto Deleuzen (2004, 27; 30) mukaan sekoitetaan saman käsitteen representoimien objektien näennäiseen luonteeseen. Deleuzen ajattelussa toisto

kuitenkin tuotetaan eron, ei samankaltaisuuden tai jäljittelyn kautta. Kun toisto ajatellaan virtuaalisten erojen toistumisena, vaihtelu on läsnä jokaisessa toistossa, jolloin nimenomaan toisto on se, mikä mahdollistaa uudet kokemukset. Parr (2010, 225) sanoo, että toistaminen on siten aina uudelleen aloittamista, uuden ja ennen näkemättömän voiman myöntämistä. Antunesin romaanissa toisto ilmenee esimerkiksi samanlaisina lauseenalkuina, jotka kuitenkin johtavat eri reiteille ja tuottavat siten muutosta. Toiston kautta teksti muuttuu koko ajan, alkaa jatkuvasti uudelleen alusta. Tarkastelen toistoa kerronnan rakenteita käsittelevässä luvussa 4.

Koska toisto on pohjimmiltaan aina virtuaalisen eron eikä representoitavissa olevan saman toistumista, toistojen sarjassa ei ole ensimmäistä jäsentä, joka toimisi alkuperäisenä tai mallina. Tässä Deleuzen (1990; 2004) ajattelu asettuu platonilaista perinnettä vastaan. Platon hahmottaa toiston kopioiden tuottamisen kautta ja katsoo, että empiirisen aistimaailman muodot jäljittelevät muuttumattomia Ideoita, jotka sijaitsevat ontologisesti erillisellä, vain ymmärryksen avulla tavoitettavalla alueella. Jäljitelmät Platon jakaa kahteen luokkaan: Ideoille uskollisiin kopioihin eli jäljennöksiin ja totuutta vääristäviin, kopioita jäljitteleviin kopioihin, jotka luovat vain vaikutelman samankaltaisuudesta (Platon 1982, 33). Vaikutelmalla eli simulacrumilla ei ole enää mitään yhteyttä alkuperäiseen eikä siten mitään perustaa.

Deleuze tarttuu simulacrumin ajatukseen, jonka hän katsoo positiivisella tavalla haastavan ajatuksen mallista tai etuoikeutetusta asemasta. Koska simulacrum viittaa kuvaan, joka ei muistuta Ideaa, se purkaa idean ja kuvan, mallin ja representaation, dualismia, ja asettuu sellaista maailman käsittämistä vastaan, jossa ero suhteutuu aiempaan samankaltaisuuteen. Deleuze pyrkii kumoamaan platonismin ja ylittämään representaation kieltämällä alkuperäisen ensisijaisuuden suhteessa kopioon, mallin ensisijaisuuden suhteessa kuvaan, ylistämällä simulacran valtakuntaa. (Deleuze 1990, 256–257; 262; Deleuze 2004, 80, 82) Koska simulacrum ei ole kytköksissä alkuperäisenä pidettyyn identiteettiin, se ei Roffen (2010, 254) mukaan ole riippuvainen mistään vaan on itsessään voima, joka pystyy representaation sijaan tekemään asioita. Deleuze (2004, 67) sanookin eron olevan luomista.

Simulacrumin tuottava voima nousee romaanissa representatiivisen sisällön tasolla esiin Paulon kirjoittamisessa, joka tuottaa uutta ennalta määrättyjen identiteettien representoimisen sijaan. Paulo kirjoittaa löytääkseen menneisyytensä henkilöt, mutta sanat eivät tottele häntä vaan murtautuvat kynän hihnasta ja keksivät, luovat uutta (TA, 8275; 8289; 8296). Paulon kirjoittaminen on Deleuzen termiä käyttäen intensiivistä. Deleuze (2004, 302) kutsuu maailmaa, jonka perustana on ero, intensiteetin maailmaksi. Intensiivisen käsite on Adkinsin (2015, 16) mukaan Deleuzelle tapa puhua liikkeestä ja kehityksestä alistamatta näitä prosesseja millekään erilliselle ja laskettavalle. Aktuaalinen viittaa pohjimmiltaan staattiseen ekstensiivisten objektien maailmaan,



mutta virtuaalinen on luova intensiteettien maailma. Intensiivisyydessään Paulon kirjoittaminen kurottaakin kohti virtuaalista.

Deleuzen ja Guattarin (1993, 122) mukaan muodot ilmaantuvat virtuaalisessa vain kadotakseen välittömästi. Muotojen nopea katoaminen luonnehtii Paulon tekstiä, jossa erilaiset kuvat materialisoituvat mutta pian vääristyvät tai katoavat. Tavut nostavat esiin tapahtumia ja ihmisiä, jotka ne hautaavat uudelleen (TA, 8296). Kuvat ovat jatkuvassa liikkeessä, ja kirjoituksessa esiintyy esimerkiksi muuttuva kuva kadusta, joka selkeämmäksi tullessaan näyttää kaakeloidulta nurkalta ja onkin lehtikioski (TA, 8287). Sanat myös kytkevät henkilöt toisiinsa arvaamattomilla tavoilla. Ne yhdistävät esimerkiksi Paulon kasvattivanhempien, Couceirojen, kuolleen tyttären Noémian paulon lapsuuden naapurin Dálian kolmipyörään, kun taas Dália näyttäytyy Couceirojen kodinhoituhuoneessa (TA, 8361–8363). Aktuaalisesti olemassa olevat muodot eivät rajoita tekstiä, joka luo uusia, perusteettomia ja päämäärättömiä yhteyksiä. Uudet yhteydet avaavat uusia mahdollisuuksia, jolloin esimerkiksi kuollut Noémia voi kasvaa niin, että Paulo joutuu nostamaan hänen pyöränsä satulaa (TA, 8367). Uusien, identiteeteistä piittaamattomien yhteyksien luominen ja uusien mahdollisuuksien avautuminen luonnehtii paitsi Paulon tekstiä, myös käsillä olevan romaanin kerrontaa, jota lähestyn myöhemmin tutkielmassani representaation rakenteita vastustavan rihmaston käsitteen avulla.

Saman toiston korvautuminen eron toistolla muuttaa myös käsitystä ajasta. Samankaltaisuuden ajatus edellyttää kronologisen ajan, empiirisesti havaitun nykyhetkien jatkumon. Toisiaan seuraavien nykyhetkien näkökulmasta toinen hetki seuraa ensimmäistä, jolloin toisen voidaan sanoa muistuttavan sitä. Deleuzen (2004, 106) mukaan virtuaalisessa toistossa on kuitenkin kyse samanaikaisuudesta ajallisen etenemisen sijaan. Deleuze (2004, 102–103) ajattelee kronologisen hetkien jatkumon edellyttävän puhtaan menneisyyden, joka on vastuussa siitä, että nykyhetki muuttuu menneisyydeksi. Mennyt nykyhetki siirtyy puhtaaseen menneisyyteen, joka sisältää menneisyyden kokonaisuudessaan. Puhtaassa menneisyydessä eri nykyhetkien objektit ovat olemassa samanaikaisesti, eikä yhtä siten voida ajatella alkuperäisenä ja toista johdettuna, yhtä mallina ja toista kopiona (Deleuze 2004, 151–152).

Menneisyys, jonka Antunesin kerronta rakentaa, ei ole lineaarinen nykyhetkien jatkumo vaan ennemmin puhdas menneisyys, jossa kaikki muistot ovat olemassa yhtä aikaa. Romaanin aika viittaa virtuaaliseen, aktuaalisen subjektin kronologista aikaa edeltävään aikaan. Tämä virtuaalinen aika on Colebrookin (42) mukaan erilaisten rytmien kokonaisuus, ei homogeeninen ja lineaarinen yksiköiden yhteenliittymä. Romaanin tarkastelussa ei kuitenkaan riitä sen toteaminen, että erilaiset ajat ovat kerronnassa läsnä yhtä aikaa, vaan on pohdittava myös sitä, miten kerronta nostaa esiin aivan uusia asioita. Tässä kerronta viittaa Deleuzen hahmottelemaan

tulevaisuuteen, jossa Parrin (2010, 27) mukaan uudet virtuaalisten voimien järjestäytymiset rakentavat uusia tapahtumia. Paulo nostaa minäkerronnassaan esiin tulevaisuuden luvun 19 muistamista ja identiteettiä pohdiskelevassa jaksossa. Siinä Paulo sanoo löytäneensä tulevaisuuden, mutta ei omaa tulevaisuuttaan vaan muiden, sillä hänen oma tulevaisuutensa on päättynyt (TA, 6763–6764). Tulkitsen tulevaisuuden päättymisen viittaavan tässä subjektin tulevaisuuden päättymiseen, ehjän subjektin hajoamiseen. Tulevaisuus merkitseekin uuden tuottamista, ja sen mainitseminen tässä ennakoi Paulon intensiivistä kirjoittamista.

Jos nykyhetki on toistaja ja menneisyys toisto, on tulevaisuus Deleuzen (2004, 117) mukaan se mikä toistetaan. Deleuzen ajattelussa tulevaisuus ei viittaa tuleviin nykyhetkiin, aivan kuten puhdas menneisyyskään ei viittaa menneisiin nykyhetkiin, vaan tulevaisuus merkitsee ajan tyhjää muotoa, joka määrittyy jatkuvasti uudella tavalla ja on läsnä jokaisessa muodonmuutoksessa (Deleuze 1990, 165; 2004, 69). Ajan tyhjää muotoa Deleuze kutsuu Friedrich Nietzscheä seuraten ikuiseksi paluuksi. Paluu ei Nietzscheen ikuisen paluun käsitteessä merkitse identiteettien palaamista vaan esi-individuaalisten ainutkertaisuuksien, eron palaamista (Deleuze 2004, 50–51; 252; 303). Spinks selittää ikuisen paluun eron palaamisena niin, että koska jokainen eron toisto on erilainen, vain ero palaa ja se palaa ikuisesti (Spinks 2010, 86). Hän lisää, että myös aika on pohjimmiltaan eroa, mikä selittää Deleuzen ajatuksen ikuisesta paluusta ajan tyhjänä muotona (Spinks 2010, 86). Ikuinen paluu viittaa siis siihen, miten ajan intensiivinen virta eroaa jatkuvasti itsestään niin, ettei ole olemassa kahta samanlaista hetkeä.

Koska toisto ikuisessa paluussa merkitsee esi-individuaalisten ainutkertaisuuksien toistumista, se edellyttää kaikkien identiteettien purkautumista, kaikkien muotojen, kaikkien representaation kategorioiden tuhoutumista (Deleuze 2004, 153; 252). Ikuinen paluu koskee Deleuzen (mt. 80; 154) mukaan simulacrumia, sillä ikuinen paluu merkitsee sitä, että jokainen asia on olemassa vain paluussa, loputtomien kopioiden kopiona, joka tuhoaa alkuperäisen ja alkuperän. Ikuinen paluu tuhoaa jokaisen perustan, joka olisi vastuussa alkuperäisen ja johdetun välisestä erosta (Deleuze 2004, 80). Ainoa perusta Deleuzen (2004, 82) ontologiassa on virtuaalisen eron kenttä, jolla ei ole muuta lakia kuin sen oma toistuminen.

Antunesin teksti eroaa jatkuvasti itsestään, sillä siinä mikään identiteetti ei ole pysyvä, vaan kaikki on jatkuvassa tulemisen liikkeessä. Tuleminen on käsite, joka korvaa Deleuzen ontologiassa olemisen. Tuleminen ei tarkoita tulemistä joksikin, olemuksesta toiseen siirtymistä, vaan se kuvaa pikemminkin olemista muutoksen tilassa. Se ei Stagollin (2010, 26) mukaan merkitse vaihetta kahden tilan välissä, sillä tuleminen ei pyri kohti mitään päämäärää. Stagoll (2010, 26) sanookin tulemisen merkitsevän muutoksen dynamiikkaa – eron ikuista, tuottavaa palaamista. Jo

olemassaolevat muodot eivät rajoita tulemista, ja tuleminen onkin Deleuzen ja Guattarin (1988, 106) mukaan luomista.

Antunesin kerronnan perusta ei ole representaation rakenteissa vaan virtuaalisessa epäperustassa, virtuaalisessa kertomuksen Ideassa. Sen lisäksi, että virtuaalinen on todellinen olematta aktuaalinen, Deleuze (2004, 260) sanoo sen myös olevan ideaalinen olematta abstrakti. Tällä hän viittaa siihen, että virtuaalisen kentän aktualisaatiota ohjaavat Ideat, jotka eivät ole siinä mielessä abstrakteja, että ne olisivat epäjatkuvia tai sijaitsisivat todellisuudesta irrallisella, transsendentilla tasolla. Toisin kuin Platonin Ideat, Deleuzen (2004, 203; 360) Ideat eivät ole olemuksia, eikä niitä voi pelkistää käsitteen identiteettiin. Idean luonne liittyy pikemminkin jatkuvaan variaatioon. Deleuze (2004, 133, 203) näkee Ideat ongelmina, joilla voi olla hyvin monenlaisia ratkaisuja tai kysymyksiä, joilla voi olla monenlaisia vastauksia. Ongelma ja ratkaisut eivät muistuta toisiaan, mutta ongelma on aina läsnä erilaisissa ratkaisuissa (mt. 203).

Virtuaaliset Ideat ovat Deleuzen (2004, 203) mukaan moneuksia. Empiirisen tunnistamisen ekstensiiviset objektit ovat erillisiä ja laskettavia, sidottuja yhden ja monen logiikkaan, mutta puhuessaan virtuaalisesta Deleuze korvaa yhden ja monen logiikan sellaisella moneuden käsitteellä, joka ei viittaa mihinkään ykseyteen. Roffe (2010, 181) avaa tätä selittämällä, etteivät moneudet ole osia suuremmasta kokonaisuudesta eikä niitä voi ajatella minkään yhden konseptin tai transsendentin ykseyden ilmaisuina. Deleuze (2004) antaa joitakin selventäviä esimerkkejä Idea-moneuksista. Hän vertaa värin Ideaa erilaisissa väreissä aktualisoituvaan valkoiseen valoon ja äänen Ideaa eri taajuuksissa aktualisoituvaan valkoiseen kohinaan (mt. 258). Samalla tavalla kielen Idea, valkoinen kieli, sisältää virtuaalisuudessaan kaikki erilaisissa kielissä aktualisoituvat foneemit ja niiden suhteet (Deleuze 2004, 258). Kielellinen moneus merkitsee foneemiaineksen virtuaalista systeemiä, foneemien välistä vastavuoroisten yhteyksien järjestelmää, joka ruumiillistuu aktuaalisissa suhteissa (Deleuze 2004, 254–255). Virtuaaliset foneemit ovat itsessään määrittelemättömiä, mutta eri kielissä ne voivat astua määriteltäviin suhteisiin.

Sen, mitä ratkaisuja Idea-ongelmista aktualisoituu, määräävät Ideoiden aktualisaatiota ohjaavat intensiteetit (Deleuze 2004, 305). Intensiteetti yhdistää Askinin (2016, 22) mukaan virtuaalisen aktuaaliseen, sillä virtuaalinen muuttuu aktuaaliseksi kulkemalla intensiivisen kautta. Intensiteetti on kynnyks, jossa ja jonka kautta virtuaalinen ero kääntyy aktuaaliseksi identiteeteiksi (mt. 45). Intensiteetti siis kääntää virtuaaliset elementit esimerkiksi aktuaalisten kertomusten ominaisuuksiksi, ja se on läsnä noissa aktuaalisissa kertomuksissa luovana voimana (mt. 22–23). Deleuze (2004, 145; 266; 268) vertaa intensiivisen kentän dynamiikkoja alkion tai munan liikkeisiin, jotka repisivät aikuisen hajalle. Intensiivinen, luova voima, joka on läsnä myös Antunesin romaanissa, pystyy hajottamaan subjektin minuuden ja identiteetin.

Askin (2016, 24) nostaa aktualisaation lisäksi esiin myös toiseen suuntaan tapahtuvan liikkeen, jota hän kutsuu spekulatiiviseksi. Spekulatiivinen liike aktuaalisesta virtuaaliseen merkitsee virtuaalisen perustan luotaamista (mt. 24). Antunesin romaanissa ovat läsnä sekä aktualisaation liike että spekulatiivinen luotaaminen. Samalla kun virtuaalinen kertomuksen Idea kääntyy romaanin aktuaaliseksi kertomukseksi, aktuaalinen kertomus avautuu kohti virtuaalista perustaansa. Askinin (2016, 22) mukaan virtuaalinen ilmenee erilaisissa epäjohdonmukaisuuksissa, jotka murtavat kertomuksen representationaalisen pinnan. Antunesin romaanin tapauksessa tämä tarkoittaa esimerkiksi henkilöhahmojen ja kertojaäänien identiteettien hajottamista sekä yhteensovittamattomien kerronnan linjojen ja kerronnan tasojen esittämistä. Representaatioiden hajoamisen mahdollistaa inhimillisen havainnon ja henkilöhahmojen identiteettien aktuaaliset muodot ylittävä tyyli, Antunesin fragmentaarinen ja virtaava syntaksi.

### 3. Identiteettien purkautuminen

Antunes on Cabralin (2011, 293) mukaan luonut ensimmäisestä romaanistaan lähtien henkilöhahmoja, jotka kamppailevat oman identiteettinsä kanssa, ja *Que farei quando tudo arde?* vie identiteetikriisin hänen mukaansa vielä muita romaaneja pidemmälle (mt. 294). Cabralin (2011) tulkinnassa keskeiseksi nousee Paulon identiteetin etsiminen. Identiteetin etsimisen esiin nostaminen romaanin tarkastelussa on perusteltua, sillä siitä romaani selvästi kertoo. Antunes (2011, 15) on kuitenkin itse sanonut identiteetin etsimisen kuuluvan hänen kirjojensa pinnallisiin ja vähemmän tärkeisiin puoliin, ja tärkeintä ei tarkastelemani romaanin tapauksessa olekaan se, mistä romaani kertoo, vaan se, miten se kertoo. Romaani kertoo identiteetin etsimisestä, mutta samalla se kertoo identiteetin löytämisen mahdottomuudesta, ja romaanin inhimillisen näkökulman ylittävä tyyli lopulta purkaa kaikki identiteetit. Jos haluamme päästä romaanin tarkastelussa pintaa syvemmälle, meidän on otettava huomioon se, miten romaani kaikkia henkilöhahmojen itsemäärittelyn yrityksiä vastaan aktiivisesti hajottaa henkilöhahmojen minuuksia.

Romaani nostaa esiin erilaisia tietämisen ja merkityksen ongelmia, jotka liittyvät joko henkilöiden itsensä tai heidän läheistensä identiteetteihin. Useimmat henkilöt tavalla tai toisella pohtivat sitä, keitä he ovat ja mikä heidän paikkansa maailmassa on. Transvestiitti yhteisössä elävät pohtivat myös sukupuoltaan, minkä lisäksi moni kyseenalaistaa oman nimensä. Identiteettiin liittyvistä kysymyksistä erityisen vahvasti esiin nousee Paulon identiteetin etsintä sekä Carlos/Soraian identiteetin ymmärtäminen. Kaikki nämä yksilöllisiin identiteetteihin liittyvät kysymykset ovat romaanissa läsnä, mutta ne eivät ole ensisijaisia. Siltikin niitä on romaanin

yhteydessä tarkasteltava, sillä ne muodostavat romaanin representatiivisen tason, jonka rakoileminen mahdollistaa kosketuksen romaanin ontologiseen perustaan. Vaikka ontologiset kysymykset ovat romaanin keskiössä, emme pääse niihin käsiksi tarkastelematta ensin toissijaisia tietämisen ja merkityksen ongelmia.

Identiteettimäärittelyjen ongelmallisuus nostetaan romaania käsittelevissä tutkimuksissa aina jollakin tavalla esiin, ja laajimmin identiteettikriisiä on tutkinut Costa Valverde (2012), jonka mukaan kriisi syntyy postmodernille tilanteelle ominaisesta kulttuurisen viitekehyksen katoamisesta. Postmodernia maailmaa Costa Valverde (2012, 103–104; 110) kutsuu rihmastolliseksi. Hän käyttää Deleuzelta ja Guattarilta (1988) ottamaansa rihmaston käsitettä kuvaamaan perinteisten sosiaalisten siteiden hajoamista ja identiteettien pirstoutumista portugalilaisessa nyky-yhteiskunnassa. Rihmastollisuus merkitsee hänelle yksilön identiteettivalintojen moninkertaistumista ja vapautumista, kulttuurista diversiteettiä, joka aiheuttaa konfliktin perinteisten, subjektin paikan ennalta määräävien arvojen kanssa. Hänen tulkinnassaan juuri tämä konflikti haastaa subjektin eheyden (esim. Costa Valverde 2012, 111, 113). Romaanissa ilmenevässä identiteettikriisissä on hänen mukaansa siten pohjimmiltaan kyse ristiriidasta yksilöllisten toiveiden ja perinteisten arvojen tai sosiaalisten paineiden välillä.

Costa Valverde (2012) ja Cabral (2011) pitävät subjektin identiteettikriisiä negatiivisena asiana, ja tässä he seuraavat freudilaista psykoanalyysia, jossa subjektin on Franciscon (2011, 26) mukaan löydettävä tai keksittävä ehjä identiteetti pystyäkseen toimimaan maailmassa. Freudilaiseen psykoanalyysin perinteeseen tulkinnat liittävät myös se, että perheyksikkö toimii niissä ensisijaisena selittävänä kategoriana ja perhesuhteet mallina aikuisen yksilön suhteille. Paulon ja Carlos/Soraian välinen suhde nostetaan Cabralin (2011) ja Costa Valverden (2012) tutkimusten keskiöön, ja se onkin kertomuksen ihmissuhteista merkittävien. Carlos/Soraia on jättänyt perheensä Paulon ollessa lapsi, mutta kasvattiperheensä luona asuessaan Paulo vierailee tämän luona. He eivät kuitenkaan onnistu luomaan läheistä suhdetta, eikä itsensä useammin naiseksi kuin mieheksi mieltävä Carlos/Soraia anna Paulon kutsua häntä isäkseen.

Keskittyessään tulkinnoissaan tähän romaanin keskeisimpään ihmissuhteeseen Cabral (2011) ja Costa Valverde (2012) liittävät Paulon oman identiteettikriisin ja Carlos/Soraian identiteetin ymmärtämisen vahvasti toisiinsa niin, että he selittävät Paulon identiteettikriisin perheestä käsin. Omassa tutkimuksessani luovun perhekeskeisestä tulkinnasta. Pyrin myös näkemään identiteettikriisin positiivisena asiana, sillä identiteettien purkautuminen murtaa romaanin representationaalista pintaa ja auttaa siten pääsemään käsiksi siihen, mikä romaanissa on kaikkein keskeisintä. Positiivinen lähestymistapani vaatii freudilaisen psykoanalyysin haastamista, mihin Deleuze ja Guattari (2010) antavat välineet. Aiemmista tutkimuksista positiivisimmin

identiteettikriisiin suhtautuu Francisco (2011, 26; 135–137), joka nostaa ansiokkaasti esiin identiteettien fragmentaarisuuden ja muuttuvuuden Antunesin tuotannossa ja huomaa, ettei teksteissä ole pohjimmiltaan kyse ehjän identiteetin löytämisestä.

Oma tutkimukseni asettuu identiteettien tarkastelun osalta erityisesti Costa Valverden (2012) tutkimusta vastaan, sillä hän ymmärtää edellä mainitsemani Deleuzen ja Guattarin rihmaston käsitteen väärin, mikä estää häntä näkemästä sitä, miten romaani pyrkii kokonaan irtaantumaan identiteettimäärittelyistä, olivatpa ne sitten sosiaalisia tai yksilöllisiä. Costa Valverde tarkastelee rihmaston käsitteen avulla yhteiskunnallista ja kulttuurista muutosta, ja hän on oikeilla jäljillä liittäessään rihmaston käsitteen muutokseen. Rihmastolla ei kuitenkaan, toisin kuin Costa Valverde ajattelee, ole mitään tekemistä yksilön rationaalisten identiteettivalintojen kanssa. Costa Valverde ei tutkimuksessaan tavoita todellista muutosta, sillä myös yksilöllinen, itsemääritetty identiteetti on pohjimmiltaan staattinen, nojaahan sekin staattisuuteen taipuvaisiin representaation rakenteisiin. Esittelen nyt lyhyesti Deleuzen ja Guattarin (1988; 1992) rihmaston käsitteen, joka heidän ajattelussaan edustaa muutostaipumusta ja näyttäytyy siten vastakkaisena representaation identiteettiin nojaaville rakenteille, joita he puolestaan havainnollistavat puumallin avulla.

Rihmasto viittaa avoimeen, hajautuneeseen juurisysteemiin, joka haarautuu joka suuntaan ennakoimattomilla tavoilla ja pystyy siten muuttumaan, toisin kuin tieteellisestä luokittelusta tuttu, vakaita syvärakenteita havainnollistava puumalli (Deleuze 1992, 24–44). Puumalli on suljettu, luokitteluja ja dikotomioita hyödyntävä järjestelmä, joka tuottaa merkityksen identiteetin ja hierarkian kautta. Puumalli erottaa ja eristää elementit toisistaan yläkäsitteiden alle järjestyville vertikaalisille linjoille, mutta rihmasto seuraa Deleuzen (1992, 27–32; 39) ja Guattarin mukaan vertikaaliset linjat leikkavia, käsitteellisistä identiteeteistä piittaamattomia poikittaisia linjoja ja luo siten yhteyksiä heterogeenisten elementtien välille. Koska rihmastossa kaikki on jatkuvassa muutoksen tilassa, Deleuze (1992, 29) ja Guattari ajattelevat, että rihmastossa viiva on ensisijainen pisteeseen nähden. Rihmasto ei välitä representaation identiteetti-pisteistä vaan tuottaa poikittaisia kytkentöjä, etsii aina uusia, muutoksen mahdollistavia yhteyksiä (Deleuze 1992, 29; 34). Antunesin romaani seuraa tätä rihmaston toimintalogiikkaa kytkiessään uusilla tavoilla yhteen näennäisesti erillisiin henkilöhahmoihin ja kertojaääniin sekä niin ikään näennäisesti erillisiin aikoihin ja paikkoihin liittyviä elementtejä.

Puumallissa on ylimmäisenä jokin transsendentti ykseys, jonka alle muut elementit järjestetään. Rihmastossa sen sijaan ei Deleuzen (1992, 28; 31) ja Guattarin mukaan ole mitään ykseyttä vaan pelkkiä moneuksia, joiden määrä ei voi kasvaa moneuden samalla muuttamatta luonnettaan. Koska Antunesin romaani hajottaa henkilöhahmojen identiteetit, sen henkilöhahmoja ei ole hedelmällistä tarkastella puumalliin järjestyvinä yksilöinä, jotka representoisivat

transsendenttia ykseyttä eli tässä tapauksessa subjektin tai perinteisen henkilöhahmon muotoa, vaan niitä on lähestyttävä muutokseen kykenevinä, rihmastollisina tapahtumina.

Jos romaanin identiteettimäärittelyt nostetaan tarkastelun keskiöön, romaania tarkastellaan ensisijaisesti empiirisesti kokemamme maailman representaationa, ja tällöin tarkastelu noudattaa puumallin logiikkaa. Tämä ei ole kuitenkaan osuvin tapa tarkastella romaania, sillä Antunesin romaani purkaa henkilöhahmon ja kertovan subjektin kaltaisia, transsendenttina yläkäsitteenä toimivia vakioita. Kaikilla asioilla on kuitenkin Deleuzen (1992, 37; 40; 42–43) ja Guattarin mukaan sekä rihmastomaisia että puumaisia taipumuksia, ja tällöin kyse on pohjimmiltaan näkökulman valinnasta – siitä, halutaanko huomio kiinnittää vakaisiin identiteetteihin vai muutoksen prosesseihin.

Omassa tutkielmassani lähestyn romaania rihmaston käsitteen avulla, ja Costa Valverdesta (2012) poiketen pyrin hyödyntämään käsitteen representaation rakenteita purkavaa potentiaalia. Identiteettihuoja ja rihmastolliset prosessit näkyvät romaanissa sekä sisällön että ilmaisun tasolla, sekä henkilöhahmojen minuuksien että kertomuksen eheyden murtumisena. Tässä luvussa tarkastelen romaanin henkilöhahmoja, jotka romaanissa tuotetaan pikemmin rihmastollisesti kuin olemuksellisten identiteettien jäljentämisen kautta. Luvussa 4 paneudun kerronnan rihmastolliseen logiikkaan.

Luvussa 3.1 esittelen Deleuzen ja Guattarin (2010) metafyyssisen tiedostamattoman käsitteen, joka viittaa todellisuuden virtuaaliseen, yksilöllisiä identiteettejä edeltävään tasoon ja asettuu perinteisen psykoanalyysin tiedostamattoman käsitettä vastaan. Virtuaalinen tiedostamaton on luonteeltaan tuottava, mikä liittyy sen rihmaston uutta luovaan toimintalogiikkaan. Deleuze (1992, 40) ja Guattari sanovatkin rihmaston olevan tiedostamattoman tuotantoa. Tarkastelen freudilaisen ja deleuzelaisen tiedostamattoman käsitteiden eroja peilaamalla niitä Antunesin romaanin esittämään tilanteeseen, jossa Paulo on sairaalassa psykologien ja lääkärien testattavana. Esittelen myös molaarisen ja molekulaarisen käsitteet, joista ensimmäinen liittyy puumallin ja jälkimmäinen rihmaston toimintalogiikkaan. Luvun lopussa tarkastelen sitä, miten romaani kyseenalaistaa puumallin propositionaalisen logiikan.

Luvussa 3.2 tarkastelen sitä, miten identiteettien huojuminen nousee romaanin representatiivisen sisällön tasolla esiin erityisesti Paulon ja Carlos/Soraian tapauksessa, ja luvussa 3.3 kiinnitän huomioni siihen, miten romaanin rihmastollinen toimintalogiikka hajottaa henkilöhahmojen identiteettejä ja kytkee henkilöhahmoja toisiinsa identiteeteistä piittaamattomilla tavoilla. Nostan esiin kaksi tapaa ajatella kirjallista henkilöhahmoa, joista toinen kuuluu organisaation tasolle ja toinen Deleuzen ja Guattarin (1988) hahmottelemalle konsistenssin tasolle,

ja tarkastelen romaanin henkilöhahmoja konsistenssin tason henkilöhahmoina. Esittelen affektin ja perseptin käsitteet, joita käytän myös myöhemmin tutkielmassani.

Luvussa 3.4 tarkasteluni pääpaino on jälleen romaanin representatiivisessa sisällössä. Tarkastelen sitä, miten henkilöhahmojen identiteetit ja minuudet hajoavat tulemisen jatkumolla, joka alkaa naiseksi-tulemisesta ja päättyy ei-havaittavissa-olevaksi-tulemiseen. Esittelen Deleuzen ja Guattarin sileän ja uurteisen pinnan käsitteet, joita käytän tutkielmassani rinnakkain konsistenssin tason ja organisaation tason käsitteiden kanssa, sekä nomadin ja elimettömän ruumiin käsitteet, ja lähestyn identiteettien ja minuuksien hajoamista näiden käsitteiden avulla.

### **3.1 Halu ja perhekolmio**

Cabral (2011) ja Costa Valverde (2012) molemmat tulkitsevat Paulon identiteetikriisiä tämän perheestä käsin. Cabral (2011) katsoo, että Paulon puutteellisuus sekä yksityisenä että sosiaalisena yksilönä johtuu siitä, ettei hän ole varhaislapsuudessaan onnistunut rakentamaan ehjää identiteettiä eikä siten pysty samastumaan mihinkään vakaan identiteetin tarjoavaan rakenteeseen, ja Costa Valverde (2012) ajattelee Paulon identiteetikriisin juontuvan erityisesti isän poissaolosta. Molemmat hahmottavat perheen sosiaalisia rakenteita heijastelevana mikrokosmoksena, erityisesti Costa Valverde (2012, 78–95), joka erittelee tutkimuksessaan sitä, miten perhettä pidetään katolisessa yhteiskunnassa yhteisössä elämisen arkkityyppinä, joka pitää yllä ihmisolentoa ja tämän käyttäytymistä. Vaikka Costa Valverde kytkee perherakenteen merkityksen historialliseen kontekstiin ja vaikka hän muuten kritisoi katolisen yhteiskunnan jäykkiä identiteettimalleja, hän ei millään tavalla kyseenalaista perheen ensisijaisuutta vaan katsoo, että perheenjäsenet ovat kuin yksi organismi ja tarvitsevat toisiaan pystyäkseen toimimaan maailmassa.

Cabralin ja Costa Valverden ajatukset perheen merkityksestä ovat freudilaisen psykoanalyysin mukaisia. Stafford-Clarkin (1980, 190) mukaan Freud ajatteli, että yksilön myöhemmät kiintymyksen kohteet toistavat kiintymystä äitiin, ja samaten isän arvovaltamalli voi yksilön elämässä siirtyä muille auktoriteeteille. Myös oidipuskompleksin ratkaiseminen vaikuttaa aikuisen yksilön elämään. Oman tutkimukseni lähtökohdat eivät niinkään ole freudilaisessa psykoanalyysissä kuin sitä purkavassa, Deleuzen ja Guattarin (2010, 91; 99; 208) hahmottelemassa skitsoanalyysissä, joka pyrkii irtautumaan freudilaisesta tiedostamattoman käsitteestä ja löytämään transsendentaalisen, virtuaalisen tiedostamattoman. Koska Deleuze ja Guattari hahmottelevat omia tiedostamattoman ja halun käsitteitään suhteessa Freudin käsitteisiin, esittelen lyhyesti nämä



Freudin vastaavat käsitteet sekä oidipuskompleksin, jonka Deleuze ja Guattari näkevät representaation rakenteisiin pohjaavana ja siten tietoisena luomuksena.

Freud jakaa psyyken tietoiseen ja tiedostamattomaan<sup>2</sup>, joista jälkimmäinen sisältää Stafford-Clarkin (1980, 98) mukaan sen, minkä yksilö on todellisuuden vaatimuksiin sopeutuessaan tukahduttanut tietoisesta ajattelustaan. Freudin muotoilemaan oidipuskompleksin kehitysvaiheeseen liittyvät ahdistukset ja pelot ovat tällaisia torjuttuja tunteita (mt. 80). Oidipuskompleksi liittyy poikalapsen äitiä kohtaan tuntemaan seksuaaliseen haluun ja tuon halun tukahduttamiseen. Freud näkee Stafford-Clarkin (1980, 79) mukaan äidin lapsen ensimmäisenä seksuaalisen halun kohteena, mutta halu äitiä kohtaan ei voi saavuttaa tyydytystä, koska lapsi ei voi omistaa äitiään. Isän lapsi näkee kilpailijanaan, ja lapsi pelkää isän kastroivan hänet (mt. 79–80). Näin voimakkaat tunteet häiritsevät lapsen psyykkistä tasapainoa, joten lapsi torjuu ne, ja ne siirtyvät tiedostamattomaan (mt. 17, 80). Sieltä ne voivat nousta myöhemmin esiin esimerkiksi neuroosien muodossa tai unissa, kuitenkin aina vääristyneinä ja siten tulkintaa vaativina (mt. 28–30; 42–45; 106). Stafford-Clark (1980, 99) kutsuu Freudia seuraten tiedostamatonta pimeäksi näyttämöksi, jolla torjutut muistot, ajatukset ja kokemukset odottavat valoa. Freudilainen psykoanalyysi näyttäytyy tuon pimeyden tulkintana (mt. 99).

Antunes on psykiatrina kiinnostunut psykoanalyysista, mikä näkyy myös käsittelemässani romaanissa. Romaanissa toistuu tilanne, jossa Pauloä tulkitaan ilmeisen psykoanalyttisesti. Paulo on joutunut sairaalaan heroiinin yliannostuksen takia, ja sairaalassa lääkärit tai psykologit testaavat häntä pyytämällä häntä piirtämään perheen, talon, kadun ja puun. Testi muistuttaa psykologi John N. Buckin (1949) kehittämää HTP-testiä (*house-tree-person*), jota käytetään lasten ja nuorten emotionaaliseen arviointiin. Siinä potilas piirtää talon, puun ja ihmisen, ja testiä toteuttavat asiantuntijat kysyvät häneltä erilaisia piirroksia koskevia kysymyksiä. Potilaan emotionaalista kehitystä tarkastellaan piirrosten tulkinnan ja kysymysten vastausten kautta. Välineet HTP-testin tulkintaan ovat selkeät ja yhteneväiset, jolloin esimerkiksi talon ajatellaan symboloivan kotioleita ja perhesuhteita ja puun puolestaan ihmisen minäkäsitystä. Testin tulkintamalli on psykoanalyttinen, ja ainakin Buck (1949) on tulkinnut piirroksia Oidipus-kompleksista käsin.

Paulo niin sanotusti epäonnistuu psykologisissa testeissä, sillä pyydettyjen kuvien sijaan hän piirtää haikaran osia, koiria, päivänkakkaroita, langalla ja nauloilla tuetun katkeron, setripuun, aaltoja, tytön kolmipyörällä ja joutsenia. Monet näistäkin piirroksista ovat epäselviä, korkeintaan heikosti esittäviä (TA, 955–957; 970–972; 3587–3588). Psykologit eivät hyväksy

---

<sup>2</sup> Myöhemmässä tuotannossaan Freud jakaa psyyken minään (*ego*), viettipohjaan (*id*) ja yliminään (*superego*). Stafford-Clark (1980) kutsuu tiedostamatonta piilotajunnaksi, samoin Jung (1991), mutta puhun itse tiedostamattomasta, jotta käsitteiden yhteys Deleuzen ja Guattarin hahmottelemaan tiedostamattomaan olisi selvä.

Paulon piirroksia vaan suhtautuvat niihin vähätellen tai jopa vihamielisesti: "Que raio de árvore é isto?" (TA, 3744-3745), "What the hell kind of tree is that?" (EF, 189). He odottavat Paulolta ehdottoman yksiselitteisiä kuvia ja ilmaisevat tämän suoraan:

não andamos em Belas Artes rapaz, quando disse uma casa queria dizer uma casa, ponto final, da mesma forma que quando digo uma família é uma família e acabou-se e quando digo uma árvore é uma árvore e pronto (TA, 3588–3590)

we're not in some art museum fellow, when I said a house I meant a house, period, just like when I say a family it's a family and that's the way it is and when I say a tree it's a tree (EF, 181)

Psykologit eivät anna Paulon luoda piirroksillaan uutta vaan huomauttavat, etteivät he ole taidemuseossa, ja käskevät Paulon jäljentää tuttuja kuvia. Costa Valverde (2012, 223–224) katsoo vähättelyn ja väärinkäsitysten johtuvan tässä siitä, etteivät psykologit tulkitse piirrosten symboliikkaa oikein, ja hän itse ajattelee, että piirretyt koirat ovat metafora äidin prostituutiosta, päivänkakkarat ja katkero representoivat isää, setri symboloi Carlosin kotia ja taloa muistuttava kolmio lapsuudenkotia Bico da Areiassa.

Perinteisiä representaation rakenteita vastustavan romaanin kontekstissa ongelman ydin on kuitenkin nimenomaan se, että piirrosta tulkitaan oidipaalisesta kolmiosta käsin, tai jopa se, että piirrosta ylipäätään tulkitaan. Psykologit eivät tarkastele Paulon piirroksia sellaisina kuin ne ovat vaan pyrkivät siihen, että Paulo tuottaisi selkeän representatiivisia, mielellään perhettä representoivia kuvia. Paulon piirtäessä he kysyvät esimerkiksi Paulon äidin nimeä ja sitä, onko piirroksessa Paulon isä. Kun Paulo piirtää koiria, psykologit kysyvät, ovatko hänen perheenjäsenensä koiria (TA, 980).

Deleuze ja Guattari (2010, 60) pitävät ongelmallisena sitä, että psykoanalyysissa kaikki tulkitaan perhesuhteiden representaatioiksi, sillä heidän mukaansa lapsi ei koe kaiken edustavan vanhempiaan. Deleuze ja Guattari eivät ylipäätään näe tiedostamatonta tulkinnan kohteena, tietoisessa elämässä ilmenevien representaatioiden lähteenä. Heidän käsityksensä tiedostamattomasta eroaakin kokonaan psykoanalyttisesta käsityksestä, sillä he ymmärtävät tiedostamattoman metafyysisessä mielessä. Tiedostamaton viittaa heidän ajattelussaan virtuaaliseen, intensiiviseen kenttään, joka on luonteeltaan tuottava. Tiedostamaton ei tällöin myöskään rajoitu yksilön psyykeen, sillä sama virtuaalinen tiedostamattoman kenttä tuottaa kaiken todellisen.

Deleuzen tiedostamattoman käsiteellä on yhteyksiä Jungin ajatteluun, joskin Deleuze ja Guattari irtisanoutuvat myös jungilaisesta psykoanalyysista (ks. esim. Deleuze & Guattari 2010, 151). Jungin tiedostamaton on siinä mielessä tuottava, että siitä saattaa tulla esiin tietoisten menneisyyden muistojen lisäksi myös täysin uusia asioita ja luovia ideoita, jotka eivät koskaan

aikaisemmin ole olleet tietoisia (Jung 1991, 37). Yksilön psyyken ylittämiseen puolestaan viittaa Jungilla (1991, 55; 67) se, että unessa esiintyy hänen mukaansa aineksia, jotka eivät ole yksilöllisiä vaan kollektiivisia. Jungin unissa itseään ilmaisevaa tiedostamatonta ja Deleuzen virtuaalista yhdistää myös se, että unen kuvat ovat Jungin (1991, 39; 43; 96) mukaan monimerkityksisiä ja ristiriitaisia sekä valve-elämän käsitteitä eloisampia, mikä tekee mahdolliseksi niiden täsmällisen määrittelyn. Jung (1991, 39) sanoo myös, että tavallinen ajantaju katoaa unessa, mikä niin ikään tuo mieleen virtuaalisen, kronologisesta aikakäsityksestä poikkeavan ajan.

Jungin ja Deleuzen käsityksissä on kuitenkin myös olennaisia eroja. Tietoisuuden kollektiivisissa aineksissa on Jungin (1991, 68–69; 75) mukaan kyse vaistomaisesta taipumuksesta muodostaa tiettyjä mielikuvia, ja nämä kollektiiviset ajatusmuodot ovat hänen mukaansa synnynnäisiä ja perittyjä. Kollektiivisuus, josta Deleuze (1992, 32) on kiinnostunut, ei sen sijaan ole perinnöllistä vaan muistuttaa pikemminkin tartuntaa. Siinä missä Deleuzen virtuaalinen vastustaa representaation rakenteita, Jungin tiedostamaton on luonteeltaan ilmaiseva ja representoiva. Tämä tulee esiin siinä, miten Jung (1991, 55; 96) puhuu unissa ilmenevistä symbolien representaatioista ja kutsuu kollektiivisia symboleita kollektiivisiksi representaatioiksi.

Vaikka Jungin tiedostamaton on siinä mielessä tuottava, että se pystyy saattamaan tietoisuuteen aiemmin tiedostamattomia asioita, se on kuitenkin sikäli kyvytön, että se pystyy vain ilmaisemaan itseään. Deleuzen ja Guattarin (2010, 208) tiedostamaton on sen sijaan puhtaasti tuottava, sillä se ei tarkoita, ilmaise tai representoi mitään, vaan se rakentaa tuottavia halun koneita. Deleuzen ja Guattarin halun käsite muistuttaa Freudin libidon käsitettä, joka Stafford-Clarkin (1980, 74) mukaan on käyttäytymisen liikkeellepaneva emotionaalinen voima. Halu on Deleuzen ja Guattarin (1988, 154; 2010, 49) mukaan tuotannon prosessi tai tuotannon immanentti periaate. Se on vapaasti virtaava, kytkevä ja uutta luova voima. Halutuotanto viittaa heidän ajattelussaan virtuaaliseen, intensiiviseen liikkeeseen, todellisuuden pohjimmiltaan virtaavaan luonteeseen.

Deleuzen ja Guattarin halun käsite ei kuitenkaan ole synonyymi Freudin libidolle, joka on Stafford-Clarkin (1980, 92) mukaan yhteydessä sukupuoliviettiin. Freudin käsityksessä halu alkaa äidin ja lapsen suhteesta, mutta Deleuzen ja Guattarin ajattelussa halu on ensisijainen voima, jonka tuottamista paikallisista kytkennöistä äidin ja lapsen kaltaiset kokonaisobjektit on johdettu. Deleuze ja Guattari (1988, 219) kutsuvat äidin ja lapsen kaltaisia, ekstensiivisiä ja representoitavissa olevia kokonaisobjekteja molaarisiksi ja virroista koostuvaa aluetta molekulaariseksi. Molaarinen viittaa siis Deleuzen ontologiassa aktuaaliseen identiteettien maailmaan ja molekulaarinen virtuaaliseen intensiteettien maailmaan. Halu on luonteeltaan molekulaarista, ja se tuottaa paikallisia, rihmastollisia kytkentöjä heterogeenisten elementtien välille. Molekulaariset kytkennät muodostavat tilastollisesti molaarisia kokonaisuuksia, ja

esimerkiksi oidipaalin perherakenne on Deleuzen ja Guattarin (2010, 211–212) mukaan tällainen tilastollinen muodostelma. He eivät kiellä oidipaalin seksuaalisen olemassaoloa mutta katsovat, että psykoanalyysi yleistää Oidipuksen, tekee siitä transsendentin rakenteen (Deleuze & Guattari 2010, 64).

Deleuzen ja Guattarin halu eroaa libidosta myöskin siinä, että toisin kuin halulla, libidolla on Stafford-Clarkin (1980, 79) mukaan suunta, se on tavoitehakuinen. Tässä mielessä libido viittaa molaaristen kokonaisuuksien välisiin kytkentöihin. Molaaristen koneiden toiminta juontuu Deleuzen ja Guattarin (2010, 209) mukaan ennalta-asetetuista liitoksista, kun taas halukoneet tuottavat liitokset, joiden mukaan ne toimivat. Halukoneet toimivat aina rihmastollisesti: improvisoimalla, keksimällä, muodostamalla uusia liitoksia (Deleuze & Guattari 2010, 209).

Antunesin romaanissa lääkärit tai psykologit näkevät Paulon piirrokset vain molaaristen kokonaisuuksien valossa ja pyrkivät muuttamaan ne perhettä representoiviksi kuviksi, näkemään ne perheeseen kuuluvien identiteettien uudelleen tuottamisina, Deleuzen (1992, 34) ja Guattarin sanoin jäljennöksinä. Paulo pyrkii rakentamaan rihmaston, kokeilemaan uusilla yhteyksillä, mutta se pyritään palauttamaan merkitsevään, representatiiviseen järjestelmään. Tässä on kyse samasta ilmiöstä kuin Antunesin romaanien väärintulkinnassa. Romaaneissa molekulaariset, muutosta tuottavat kytkennät ovat ensisijaisia suhteessa representoituihin identiteetteihin, ja jos romaanin lukija tarkastelee vain molaaristen kokonaisuuksien, kuten Paulo-subjektin ja Carlos-subjektin välisiä kytkentöjä, teksti joko joko näyttäytyy hänelle lukukelvottomana tai hän näkee siinä jotakin sellaista, mitä siinä ei ole.

Halukoneiden luovaa kokeellisuutta Deleuze ja Guattari lähestyvät rihmastosta puhuessaan kartan käsitteen avulla. Kartta ei heidän mukaansa jäljennä valmiiksi olemassa olevaa asiaa vaan rakentaa uutta ja on siten avoin ja jatkuvassa muutoksessa (Deleuze 1992, 34). Potilas voikin vastustaa psykoanalyysia laittamalla tulkinnassa syntyneen molaaristen perheen kuvien jäljennöksen kartalle eli tekemällä uusia, rihmastollisia yhteyksiä kuvan kanssa, tuottamalla molaariset kokonaisuudet purkavia, molekulaarisia pakoviivoja<sup>3</sup> (Deleuze 1992, 36–37). Pakoviiva merkitsee Deleuzen (1992, 37; 44) ja Guattarin käsitteistössä uusia kytkentöjä luovaa, muutosta tuottavaa kytkentää.

Kun Pauloa pyydetään piirtämään talo, hän laittaa talon kartalle piirtämällä yksityiskohtia lapsuudenkotinsa ympäristöstä. Psykologit kuitenkin laittavat äidin, isän ja lapsen kuvat karttamaisten piirrosten päälle, jolloin kuvat näyttäytyvät perheen kuvina. He rajaavat karttaa esimerkiksi ympyröimällä piirroksista oletetun isän representaation, eristämällä molaarisen yksilön

---

<sup>3</sup> Vähämäki käyttää Deleuzen ja Guattarin (1992) termistä *ligne de fuite* suomennosta paon viiva. Kilpeläinen käyttää *Anti-Oidipuksen* suomennoksessaan nimitystä pakoviiva (Deleuze & Guattari 2010).

ympäristöstään (TA, 442–443). Paulo jatkaa rihmastonsa rakentamista keskittymällä molaaristen kokonaisuuksien sijaan paikallisiin kytkentöihin, molekulaarisiin yksityiskohtiin, jolloin hän kirjaimellisesti pakenee kuvasta: "um dos meus pés inacabado no desenho a impedir-me de correr, pegar no lápis, fabricar um sapato, sair do desenho" (TA, 445–446), "one of my feet was unfinished in the sketch and it stopped me from running, I picked up the pencil and made a shoe, as I got out of the sketch" (EF, 22).

Se, ettei Paulo näe yksityiskohtia kokonaisuudelle alisteisina, auttaa häntä vastustamaan molaarista järjestystä. Jalan lisäksi hän keskittyy esimerkiksi kukan terälehteen (TA, 969). Hän rakentaa pakoaan myös piirtäen itsensä lentämässä kodinhoitohuoneen katossa. Piirroksessa hänen hihastaan roikkuu pieni hihna verisuonien suurentamista varten, ja kun psykologi kysyy, mikä hihna kuvassa on, Paulo sanoo, että jos tämä tulee hänen kanssaan Chelasiin ja lainaa rahaa, he voivat molemmat lentää yli plataanien ja sekoittua puluihin (TA, 3593–3594). Paulo viittaa tässä heroiinin ostamiseen ja käyttämiseen, joka niin ikään näyttäytyy pakovälineenä ja jota käsittelen tarkemmin luvussa 3.4.

Koska halulla ei Deleuzen ja Guattarin (2010, 41) ajattelussa ole mitään suuntaa määräävää, transsendenttia periaatetta, sitä ei voida määritellä subjektin objektia kohti suuntautuvaksi puutteeksi. Ensisijaisena voimana ja immanenttina periaatteena halu ei viittaa mihinkään ulkoiseen toimijaan (Deleuze & Guattari 1988, 154). Halu näyttäytyykin puutteena vain, jos se on kiinnitetty erillisiin persooniin. Molaarinen perheen organisaatio erottaa Deleuzen ja Guattarin (2010, 41) mukaan halun sen objektiivisesta olemuksesta ja saa sen näyttämään siltä, että se olisi lähtöisin erillisestä persoonasta ja että sen kohde olisi määrätty.

Antunesin romaani ei esitä henkilöahmo-subjektien puutteita tai tavoitteita, sillä romaanin henkilöahmot eivät ole rationaalisia subjekteja vaan molekulaaristen kytkentöjen tuottamia, paikallisia ja hetkellisiä tapahtumia. Tätä Costa Valverde (2012) ei tulkinnaakaan huomaa, ja hänen mukaansa henkilöahmojen identiteetit repivät rikki heidän ristiriitaiset mutta tietoiset tunteensa ja tavoitteensa. Carlos/Soraian identiteettihuojuun Costa Valverde (2012, 153) katsoo johtuvan siitä, että tämä sekä rakastaa perhettään että haluaa toteuttaa omia unelmiaan erossa perheestään. Costa Valverde (2012) asettaa vastakkain patriarkaalisen yhteiskunnan määrittämän identiteetin ja itsemääritetyn identiteetin mutta jättää huomiotta sen, miten romaani problematisoi koko essentialistisen identiteettikäsitteen. Jos Antunesin romaani on poliittinen romaani, poliittisuus ei johdu siitä, että se esittäisi eron sosiaalisen ja yksilöllisen välillä, vaan siitä, että se esittää eron representaatioiden alueen ja molekulaarisen halun alueen välillä. Molekulaarisella tasolla, jota Deleuze ja Guattari (TP, 219) kutsuvat myös mikropolitiikan alueeksi, erottelu sosiaalisen ja yksilöllisen välillä menettää merkityksensä.

Muutosta tuottava halu on vallankumouksellista. Psykonalyysi kuitenkin rajoittaa halua sulkemalla sen perheen seksuaalisiin suhteisiin ja tukee Deleuzen ja Guattarin (2010, 62; 98) mukaan siten yhteiskunnallista tukahduttamista pelkistämällä halun tuottamat yhteydet kapitalistista muodostelmaa tukeviksi muodoiksi. Jatkuvasti uusia voitonlähteitä tavoitteleva kapitalistinen järjestelmä edistää Colebrookin (2010, 196) mukaan halun virtojen keksimistä. Deleuze ja Guattari (2010, 48) kutsuvat tätä halun virtojen vapauttamista deterritorialisaatioksi. Deterritorialisaatio viittaa Deleuzen ja Guattarin ajattelussa sellaiseen elementtien valintaan tai poimimiseen, jonka seurauksena elementit asettuvat uusiin suhteisiin. Parr (2010, 69) kutsuu deterritorialisaatiota muutosta tuottavaksi liikkeeksi. Reterritorialisaatio puolestaan tarkoittaa sitä, miten deterritorialisoidut elementit asettuvat uusiin suhteisiin. Kapitalistinen muodostelma toimii deterritorialisaation logiikan mukaan, mikä Rossin (2010, 218) mukaan tarkoittaa sitä, että kapitalismi purkaa erilaisia maantieteellisiä, perheellisiä ja sosiaalisia siteitä.

Deleuze (2004) katsoo intensiivisen eron maailman tuhoavan identiteetit. Vapaana virtaava halu on eron virtaa ja kykenee siten tuhoamaan rakenteita. Halu ei Deleuzen ja Guattarin (2010, 137) mukaan uhkaa yhteiskuntaa, koska se on halua maata äidin kanssa vaan, koska se on vallankumouksellista. Halun virrat voivat muuttaa kapitalistista muodostelmaa niin, että se kehittyy joksikin muuksi, ja muodostelman on siksi huolehdittava siitä, etteivät virrat pääse virtaamaan säätelemättömästi (Deleuze & Guattari 2010, 46). Kapitalismi siis pyrkii kohti omaa rajaansa, halun virrat vapauttavaa kynnystä, mutta selvitäkseen sen on samalla sysättävä rajaansa pois (Deleuze & Guattari 2010, 46–47). Rajasta tehdään Deleuzen ja Guattarin (2010, 121) mukaan vaaraton siirtämällä se yhteiskunnallisen muodostelman sisälle, perheen molaarisen organisaation sisäpuolelle, jolloin halu nähdään yksilön haluna. Deleuze ja Guattari (2010, 48) näkevät Oidipuksen viimeisenä territorialisuutena, deterritorialisoitujen virtojen keinotekoisena reterritorialisointina.

Deleuzen ja Guattarin mukaan oidipalisoiva psykoanalyysi pitää huolen siitä, että kaikki merkitsee ja representoi, ja niinpä kaikki muutosta ilmaisevat pakoviivat, jotka eivät operoi representaatioilla, katkaistaan. Niinpä lääkäri reagoi Paulon lentämiseen uhkailemalla häntä siipien katkaisemisella (TA, 3595). Jos Paulon piirros ei ole tulkittavissa halutussa kehyksessä, hänelle annetaan uusi paperi uutta piirrosta varten (TA, 3588). Psykologi myös sanoo, että jollei Paulo piirrä taloa, perhettä ja puuta, Paulo ei koskaan pääse pois sairaalasta (TA, 3581). Psykologit ja lääkärit suhtautuvat hyvin pessimistisesti potilaidensa mahdollisuuksiin parantua. He sanovat, etteivät potilaat tunne mitään ja että heille puhuminen on hyödytöntä (TA, 934–935). Potilaat ovat heidän mukaansa menettäneet käsityksen kaikesta ja elävät vain itsensä sisällä (TA, 96; 845–846).

Stafford-Clarkin (1980, 118) mukaan Freud ajattelee, että skitsofreniapotilas voi olla täysin kyvytön kaikkeen kommunikointiin eikä hän aina edes tiedosta ympäristöään tai yhteisöään. Tällainen todellisuudentajun katoaminen on Deleuzen ja Guattarin (2010, 146) mukaan tulosta väkisin aikaansaadusta oidipalisoinnista, skitsofreenisen prosessin keskeyttämisestä. Deleuze ja Guattari (2010, 19; 48–49; 130) kutsuvat halutuotantoa skitsofreniaksi ja tuottavaa tiedostamatonta skitsofreeniseksi. Skitso on ei-oidipaalisen halun subjekti, joka on Colebrookin (2010, 196) mukaan erotettava kliinisestä skitsofreenikosta, psykoanalyysin ainoasta vaihtoehdosta oidipaaliselle subjektille. Watson (2010, 222) sanoo psykoanalyysin määrittelevän psykoosin negatiivisesti sen pohjalta, mitä psykootikolta puuttuu, eli kyvyttömyydellä toimia yhteiskunnan perheellisissä ja sosiaalisissa rakenteissa. Skitsoanalyysi määrittelee Watsonin (2010, 222) mukaan psykoosin uudelleen positiivisesti.

Kun skitsofreeninen prosessi pyritään keskeyttämään, skitso reagoi autismilla. Deleuze ja Guattari (1988, 14) sanovat kliinisten skitsofreenikkojen olevan niitä, joista oidipalisaatio ei ole saanut otetta mutta jotka eivät ole löytäneet positiivisia keinoja toteuttaa haluaan ja ovat siten jääneet pyörimään tyhjiössä. Sairaalassa sanotaan, etteivät potilaat tunne edes omaa perhettään, mutta toisaalta sairaalassa sanotaan myös, ettei potilailla koskaan ole perhettä (TA, 101–102; 952). Potilaat ovat perustavanlaatuisesti orpoja, skitsoja ilman identiteettejä.

Sermijn, Devlieger ja Loots (2008) tutkivat autenttisia terapiaan liittyviä haastattelutilanteita Deleuzen ja Guattarin muotoilemien rihmaston toimintaperiaatteiden valossa. He lähtevät liikkeelle huomiosta, että yksilön kertomus itsestään on katkoksineen ja haarautumineen rihmastomainen, ja pitävät ongelmallisena sitä, että tästä rihmastosta pyritään muodostamaan koherentti minäkertomus. Haastattelutilanteessa minuuden kertomus pyritään usein palauttamaan johonkin ykseyteen, ja tämä johtuu kirjoittajien mukaan perinteisestä tavasta ymmärtää minuus olemuksellisena, pysyvänä kokonaisuutena (mt. 634). Tällöin ajatellaan, että haastatteliija voi kysyä jonkin oikean kysymyksen, joka toimii oikeana sisäänkäyntinä haastateltavan alkuperäiseen minuuteen (mt. 639). Rihmastoon on kuitenkin Deleuzen (1992, 34) ja Guattarin mukaan aina monia sisäänkäyntejä, jotka Sermijn (et al) mukaan ovat kaikki yhtä hyviä (Sermijn et al 2008, 639). Jokainen sisäänkäynti johtaa erilaisiin minuuden rakentumisiin (mt. 638–640).

Psykologien hyväksymät sisäänkäynnit Paulon tarinaan ovat hyvin rajalliset, ja perhekolmioon palautuvan sisäänkäynnin he näkevät ensisijaisena sisäänkäyntinä, joka voidaan asettaa muiden sisäänkäyntien yläpuolelle. Se, että psykologit ja lääkärit kyselevät Paulolta perheeseen liittyviä kysymyksiä, aiheuttaa sen, että kertomus jää romaanin alkupuolella pyörimään ydinperheeseen liittyvien kysymyksien ympärillä. Äidin nimen kysyminen saa Paulon toistelemaan: "a minha mãe Judite o meu pai Carlos", "my mother Judite, my father Carlos" (esim. TA, 248; 834).

Paulo laitetaan sairaalassa selvittämään omaa ja vanhempiensa identiteettiä, ja tätä Paulo romaanin alkupuolen minämuotoisessa kerronnassaan pitkälti tekee. Jos Paulo pyrkii muodostamaan kertomuksestaan koherentin kokonaisuuden, pyrkimyksen alkulähde on paikannettavissa sairaalan haastattelutilanteeseen, jossa vastaaja-minältä odotetaan yhtenäistä, lineaarisesti rakentunutta minuuden tarinaa.

Sairaalakokemuksen vaikutukset eivät rajoitu Paulon minämuotoiseen kerrontaan, vaan Paulon sairaalakokemus tuottaa myös Carlos/Soraian isyyden tämän minäkerronnassa. Kun Carlos/Soraia pohtii, onko hän Paulon isä, hän päätyy seuraavaan lopputulokseen: "a minha mãe Judite o meu pai Carlos e pronto, o Paulo para o médico no hospital o meu pai Carlos" (TA, 1104–1105), "my mother Judite my father Carlos and that's that, Paulo to the doctor in the hospital my father Carlos" (EF, 54). Tässä Carlos/Soraia pitää isyyttään selvänä, koska Paulo on sairaalassa sanonut häntä isäkseen, mutta monissa muissa paikoissa Carlos/Soraian isyys kyseenalaistetaan. Sairaalassa Paulon minuus pyritään pelkistämään paikkaan perhekolmiossa, mutta romaanissa tämän kolmion termit lähtevät liikkelle, deterritorialisoituvat oidipaalisen kolmion muodostelmasta.

Koska romaanin perhesuhteet eivät ole puumallin vakaita suhteita vaan rihmaston muuttuvia suhteita, niitä ei voida tavoittaa puumallille ominaisten, maailmaa järjestävien propositioiden avulla. Puumallin tai perinteisen ajattelun kuvan mukaan kieltä ajatellaan propositioidena, maailmaa havainnoivan subjektin väittämänä, jotka voidaan pelkistää muotoon "S on P"<sup>4</sup>. Propositionot sijoittavat asioita kategorioihin ja samalla erottavat ne muista kategorioista, jolloin luodaan eksklusiivisia, rajoittavia disjunktioita: "joko ... tai". Rihmaston disjunktioit eivät kuitenkaan Deleuzen ja Guattarin (2010, 73–74) mukaan ole poissulkevia vaan puhtaasti inklusiivisia: "tai ... tai".<sup>5</sup>

Romaanin kerronnassa on hyvin vähän pysyvien ominaisuuksien kuvailua tai muutakaan objektien määrittelyä olla-verbin avulla. Silloin, kun olla-verbiä käytetään, se usein kyseenalaistaa propositionaalisen logiikan, näyttää määrittelyn mahdottomuuden. Välillä väittämät ovat loogisesti ristiriitaisia, esimerkiksi Carlos/Soraian kertoessa, ettei se ole totta, että hän on poikansa isä (TA, 5428–5429). Jotkin puhujan identiteettiä ilmaisevat propositionväittämät myös problematisoivat ihmisen aseman rationaalisena, propositionia esittävänä eläimenä ja purkavat siten ihmisen ja eläimen toisistaan erottavaa eksklusiivista disjunktioita. Paulo sanoo yhdessä kohtaa olevansa kala, toisessa lintu (TA, 60; 369), minkä lisäksi tekstissä esitetään kärpäsen väittämä "Sou

---

<sup>4</sup> S=subjekti, P=predikaatti

<sup>5</sup> *Anti-Oidipuksessa* Deleuze ja Guattari (2010) puhuvat tiedostamattoman disjunktioista, eivät rihmaston disjunktioista. Tiedostamaton ja rihmasto tarkoittavat kuitenkin samaa sikäli kun ne molemmat viittaavat Deleuzen (2004) aiemmassa tuotannossa muotoilemaan virtuaaliseen.



uma mosca" (TA, 825–826), "I'm a fly" (EF, 41). Joissakin kohdissa yksinkertaiset väitelauseet jäävät välillä vaille predikaattia, jolloin lause loppuu kesken, kuten seuraavissa esimerkeissä:

"– Não é meu neto é meu / se me chamar filho desfaço logo a terrina"

"– A tua mãe uma / eu a tapar as orelhas"

"que o meu pai um / mentira"

(TA, 631–633; 900–902; 1054)

"– He's not my grandson he's my / if he calls me son I'll smash the tureen right here and now"

"– Your mother's a / I'm covering my ears"

"that my father a / lie"

(EF, 31; 45; 52)

Ensimmäisessä esimerkissä herra Couceiron, Paulon kasvatti-isän, yritys määritellä hänen suhteensa Pauloon jää kesken, toisessa Paulo ei suostu kuulemaan, miten Judite määritellään, ja kolmannessa Paulo keskeyttää sosiaalityöntekijän määritelmän Carlos/Soraiaa väittäen sitä valheeksi. Näissä esimerkeissä propositiot jäävät vaille predikaattia, mutta välillä propositiolausekkeiden predikaatit korvautuvat toisilla tekstin edetessä, joskus jopa seuraavalla rivillä, kuten seuraavassa lainauksessa, jossa Paulo ensin viittaa kasvatti-isäänsä herra Couceiroon ja sitten "pelleen" eli Carlos/Soraiaan: "não é meu avô é meu pai [...] o meu pai, o palhaço (TA, 634–635), "he's not my grandfather he's my father [...] my father, the clown" (EF, 31). Paulon isä ei ole *joko* Carlos/Soraia *tai* herra Couceiro vaan Carlos/Soraia *tai* herra Couceiro *tai* Bico de Areiassa asuva sähkömies *tai* joku muu. Oleminen ei romaanissa ole niinkään pysyvien identiteettien olemista kuin jatkuvaa variaatiota, tulemista.

Erityisesti Carlos/Soraian tunnistaminen joko mieheksi tai naiseksi tuottaa vaikeuksia romaanin henkilöhahmoille. Paulo kuvaa hämmennystään isänsä edessä seuraavalla tavalla:

[...] um palhaço que ao mesmo tempo era homem e mulher ou umas vezes homem e outras mulher ou umas vezes uma espécie de homem e outras uma espécie de mulher comigo a pensar

– Como é que o chamo?

nas alturas em que era mulher ou uma espécie de mulher e não sei (TA, 1850–1853)

a clown who was a man and a woman at the same time or a man sometimes and a woman other times or a kind of man sometimes and a kind of woman other times with me thinking

– What am I supposed to call him?

During the times he was a woman or a kind of woman and I'm not sure (EF, 93)

Paulo kutsuu isäänsä pelleksi, millä hän viittaa tämän ottamiin rooleihin tai naamioihin sekä liioiteltuihin asuihin, asusteisiin, meikkeihin ja eleisiin. Carlos/Soraian henkilöhahmo purkaa miehen ja naisen vastakkainasettelua kulkemalla vastakkainasettelun napojen välissä, ja kun Paulo

ei pysty tunnistamaan häntä joko mieheksi tai naiseksi, Paulo ei tiedä, millä nimellä kutsua tätä. Paulo sanookin, ettei Carlos/Soraian hautakiveen tule lainkaan nimeä vaan pelkkä viiva erottamaan päivämääriä toisistaan (TA, 3335).

Paulo pyrkii sijoittamaan Carlos/Soraian miehen tai naisen kategoriaan, sillä asioiden tunnistaminen ja luokittelu helpottaa subjektin maailmassa toimimista. Tämän ajatuksen Marlene esittää kärjistetyksi lasia koskevassa esimerkissään: "se não se chama copo a um copo como podemos usá-lo" (TA, 4875), "if a glass isn't called glass how can we use it" (EF, 246). Se, että kielellä on kyky representoida ja organisoida maailmaa johtaa Deleuzen ja Guattarin (1988, 62–63) mukaan illuusioon, että kieli on todellisuuden yläpuolella ja että asioiden välittäminen kielen kautta on välttämätöntä. Antunesin romaanissa kielellinen luokittelu ja sen näkeminen välttämättömyytenä henkilöityy herra Couceiroon, jonka Paulo sanoo toistuvasti osaavan puiden latinankieliset nimet (esim. TA, 258; 554). Ihmetellessään isänsä identiteettiä Paulo kysyykin Couceirolta, miten Soraia sanotaan latinaksi, mutta oletettavasti tällä ei ole tarjota vastausta kysymykseen (TA, 3485–3486). Couceiron luokittelun taidot eivät auta myöskään ymmärtämään saniaisten Paulolle toistamaa sanaa "pzgtslm". Sanan kautta saniaiset paljastavat Paulolle, mitä hänestä tulee, mutta sanalla ei ole yksiselitteistä, ennaltamäärättyä merkitystä, kuten ei Paulollakaan ole ehjää, yhtenäistä identiteettiä (TA, 6159; 6161–6165).

### 3.2 Huojuvat identiteetit

Eu sou tu e tu és eu; onde estás eu estou e em todas as coisas me acho disperso. Seja o que for que encontres é a mim que encontras: e, ao encontrares-me, encontras-te a ti mesmo. (Epifânio em Haer. 26.3)

I am you and you are me; where you are, I am, and in all things I find myself dispersed. Whatever you find, it is me you are finding; and when you find me, you find yourself. (Epiphanius, Haer. 26.3)

Antunesin romaanin alussa on sitaatti Epifanioksen teoksesta *Panarion*. Kyseessä on säilynyt katkelma kadonneesta, Apokryfisiin kirjoihin<sup>6</sup> kuuluvasta Eevan evankeliumista. Lainauksessa puhuja eli Kristus sanoo hajautuneensa kaikkiin asioihin. Romaanin kontekstissa lainauksen voisi ajatella kuvaavan sitä, miten lukija tunnistaa itsensä romaanin henkilöhahmoista, mutta koska romaani vastustaa sen näkemistä maailman representaationa, lainauksen ja romaanin yhteyttä on ennemmin haettava yksilöllisyyden tuhoutumisesta, identiteetin liukenemisestä. Lainaus ei

---

<sup>6</sup> Apokryfisillä kirjoilla viitataan kaanonin ulkopuolelle jätettyihin juutalaisiin tai alkukristillisiin teksteihin

romaanin kontekstissa viittaakaan aktuaaliseen samankaltaisuuteen ja tunnistamiseen vaan yksilöiden pohjimmiltaan kommunikatiiviseen luonteeseen ja yksinäiseen olemiseen.

Oleminen on Deleuzen mukaan yksinäistä, minkä Adkins (2015, 2) muotoilee niin, että oleminen sanotaan kaikkialla samalla tavalla. Deleuzen olemisen yksinäisyyden ajatus asettuu Adkinsin (2015, 1–2; 171–172) mukaan Platonin ideaopista nousevaa erilaisten tai eriaisteisten olemassaolojen hierarkiaa vastaan. Platonin mukaan vain ideat ovat todella olemassa, jolloin kaikki muu on olemassa vain analogian tai vähäisempien olemassaolon asteiden kautta, mutta Deleuze katsoo, ettei mikään ilmiö ole toista todellisempi (mt. 1–2; 171–172). Oleminen ei Deleuzen ajattelussa pohjimmiltaan merkitse määritellyn, selvärajaisen asian olemista vaan liikettä tai vaihtelua. Olemisen yksinäisyys merkitsee erojen ikuista palaamista (Deleuze 2004, 51; 69). Itsen löytämisen toisesta ja toisen itsestä viittaakin kaikkien identiteettien liukenemiseen eron ikuisessa paluussa.

Omaa olemassaoloaan Paulo kuvaa romaanissa seuraavasti:

rodeado pelos pedaços numerados do puzzle de uma existência que dispersaram na mesa e apesar de fáceis me recuso a juntar, para compreender que de novo é necessário erguer-me, atravessar o que sabes que sou para o que sou também (TA, 7573–7574)

surrounded by the numbered pieces of the puzzle of an existence that are scattered across the table and that, in spite of its being easy, I refuse to put together, just so I can understand that I have to stand up again, pass through who you know I am to who I also am (EF, 381)

Paulo sanoo olemassaolon palojen hajaantuneen ympäri pöytää, mikä viittaa Paulon minuuden hajoamiseen. Palapelin kasaaminen, yksilöllisen identiteetin muodostaminen, on Paulon mukaan helppoa, mutta hän ei suostu kasaamaan sitä, mikä kertoo hänen haluttomuudestaan nähdä itsensä ehjänä yksilönä. Paulo sanoo, että hänen on noustava uudelleen ja kuljettava tunnistettavan identiteettinsä läpi siihen, mikä hän myös on. Ykseyden tavoittelun sijaan Paulo myöntää olevansa monta, mikä antaa mahdollisuuden tarkastella häntä intensiivisenä, muuttuvana yksilönä.

Koska Paulo ei kulje kohti ehjää identiteettiä, romaania ei voi tulkita Paulon kehityskertomukseksi ainakaan missään perinteisessä mielessä. Costa Valverde (2012) näkee Paulon minuuden hajoamisen negatiivisena, jolloin Paulo on ilman identiteettiä tuuliajolla, eksyksissä (esim. Costa Valverde 2012, 278–279). Paulon polku ei kuitenkaan ole pohjimmiltaan eksyttävä polku vaan polku, jolla hän nousee uudelleen, aloittaa uudelleen, toistaa ja tulee joka toistossa erilaiseksi. Olemisen palapelin kasaamisen sijaan Paulo kulkee polkua Nietzsche'n labyrinthissa, joka vie samaan ikuisen paluun hetkeen. Labyrintti johdattaa meidät Deleuzen (2005, 241–242) mukaan olemiseen, joka ei ole muuta kuin tuleminen.

Romaanin lopussa esitetään drag-klubin omistajan kertomana tilanne, jossa Paulo tulee klubille töihin ja ottaa isänsä esiintyjänimen. Tämä ei kuitenkaan merkitse identiteetin löytymistä, sillä hänen ottamansa "Soraia" ei viittaa mihinkään saavutettuun identiteettiin vaan kaikkien identiteettien keinotekoisuuteen. Soraia-nimi kiertää drag-esiintyjältä toiselle, ja Carloskin on saanut nimen potkut saaneelta esiintyjältä (TA, luku 22). Costa Valverde (2012, 274–391) näkee Carlosin muuttumisen Soraiaiksi henkilökohtaisena seksuaalisena muutoksena, ja vaikka hän ajattelee, etteivät romaanin drag queen -hahmot tahdo tulla luokitelluiksi ja yhteiskuntaan integroiduiksi, hän käsittelee tätä yksilöpsykologisena, identiteettiluokittelujen ahtauteen liittyvänä, ei yksilöpsykologian ylittävänä ja siten identiteettiluokitteluja purkavana asiana. Costa Valverden käsitys identiteetistä on essentialistinen, sillä hän viittaa useasti Carlos/Soraian todelliseen identiteettiin tai todelliseen minuuteen (esim. Costa Valverde 2012, 153; 159; 168; 186). Bishop-Sanchez (2011) sen sijaan luopuu essentialistisesta identiteetikäsityksestä Antunesin romaanien sukupuoleen liittyvien käsitysten tarkastelussa, mutta hän ei tarkastele käsittelemääni romaania vaan romaania *Fado Alexandrino* (1983). Hän kiinnittää huomiota Antunesin jatkuvaan leikittelyyn sukupuoliroolien representaatioilla ja katsoo kirjailijan näyttävän sukupuoliroolien keinotekoisuuden romaanissaan (Bishop-Sanchez 2011, 97–98).

Goldman (2000) kirjoittaa dragin yhteydestä anti-essentialistiseen identiteettinäkemykseen. Hänen mukaansa drag näyttää simulacrumin voiman häiritessään luonnolliseksi oletettua alkuperäisen ja kopion suhdetta (Goldman 2000, 205; 213). Tuottamalla itsetietoisien miehisen naisfantasian kuvan drag näyttää alkuperäiseksi oletetun feminiinisyyden simuloidun luonteen ja pakottaa ajattelemaan rakennetta, joka asettaa alkuperäisen ja kopion (Goldman 2000, 205). Deleuze ja Guattari (1988, 275; 278) eivät puhu dragista mutta mainitsevat transvestismin käsitellessään naiseksi-tulemista, joka on heidän mukaansa virtuaalista kohti suuntautuvan tulemisen jatkumon ensimmäinen vaihe<sup>7</sup>. Goldmanin (2000, 194–196; 205) tulkinnan mukaan Deleuze ja Guattari katsovat transvestismin olevan lopulta liian läheisesti liitoksissa jäljittelyyn vapauttaakseen todellisia tulemisia, mutta toisin kuin transvestismissä, dragissa ei hänen mukaansa ole kyse jäljittelystä. Transvestiitti pyrkii sulautumaan, mutta drag queen käyttää liioiteltuja, mahtailevia eleitä ja asuja, mikä Goldmanin (2000, 205) mukaan horjuttaa egon pohjautuvia käsityksiä identiteetistä ja sisäisyydestä. Goldman (2000, 210) yhdistää dragin riitit egon menetyksellä kokeiluun ja haluun keksiä uusia elämän mahdollisuuksia.

Carlos/Soraia pyrkii ehkä hakemaan vahvistusta identiteetilleen naisena, mutta samalla hän tunnistaa tuon identiteetin keinotekoisuuden ja sanoo olevansa enemmän nainen kuin

---

<sup>7</sup> Käsitteen tulemisen jatkumoa luvussa 3.4.

naiset (TA, 7099–7100). Carlos/Soraian naiseudessa ei ole mitään luonnollista, sillä se rakentuu peruukkien, huulipunien ja tekoripsien varaan. Egon menetystä tehostaa se, ettei hän esiintyessään laula itse vaan liikuttaa huuliaan lip-syncinä nauhalta kuuluvan laulun mukana (esim. TA, 240–241). Paulon mukaan Carlos/Soraialla on loputon määrä naamioita päällekkäin: "por baixo dos maldades, das bochechas e da boca outros maldades, outras bochechas, outra boca, por baixo das outras talvez outras ainda" (TA, 2565–2566), "under the jaw, the cheeks, and the mouth were another jaw, other cheeks, a different mouth, underneath the others still others maybe" (EF, 130). Naamioiden alla ei ole mitään perustavaa identiteettiä, jonka naamiot kätkisivät, vaan ainoastaan lisää naamioita.

Keinotekoisien itsevarmaa drag-klubin omistajaa lukuun ottamatta kaikki kertojajäsenet tuovat romaanissa tavalla tai toisella eksplisiittisesti esiin horjuvan luonteensa, ja monesti henkilöt eivät onnistu tunnistamaan itseään tai ruumiinosiaan. Ensimmäinen esimerkki löytyy heti romaanin ensimmäiseltä sivulta, jossa Paulo heräilee sairaalassa ja kuvailee, miten hänen sormensa etsivät tyynyä itsenäisesti, itsekseen, eikä Paulo tiedä, mikä osa hänestä on tyynyä ja mikä poskea (TA, 42–44). Myöhemmin romaanissa muistisairas herra Couceiro Paulon nähdessään kasaa tämän osista ihmiseksi, ja Paulo ajattelee, voiko tämä kasattu kokonaisuus olla hän (TA, 10104–10110). Toisessa kohdassa Paulo sanoo: "há alturas em que me parece estranho a mim" (TA, 7581–7582), "there are times when I seem strange to myself" (EF, 381). Judite ilmaisee oman vierautensa suorimmin, esimerkiksi seuraavilla sanolla: "sou eu, não sou eu, o que sou eu, quem sou eu, quem não sou eu sendo eu" (TA, 1081), "I'm me, I'm not me, what am I, who am I, who am I not being me" (EF, 53). Romaanin henkilöiden voikin ajatella olevan staattisen olemisen tilan sijaan tulemisen tilassa – tulemisen, jolla ei ole selvää päämäärää tai joka Deleuzen (1990, 1) sanoin vetää samanaikaisesti molempiin suuntiin. Judite sanoo romaanissa, että vaikka henkilöt, hän itse mukaan lukien, ovat muuttuneet, muutoksen suuntaa ei voi ymmärtää (TA, 9160–9161).

Yksi romaanin henkilöahmoista on toimittaja, joka kirjoittaa tekstiä Carlos/Soraiaista. Tekstissä esiintyy Carlos/Soraian henkilöahmon lisäksi muualta romaanista tuttuja elementtejä, kuten Paulon isoäidin kalkkuna ja ruutuhyppelyä leikkivä pieni tyttö, joka viittaa lapsi-Juditeen. Toimittajan tekstissä sekä transvestiitti, kalkkuna että tyttö ovat kuitenkin hukkuneita, minkä päätoimittaja toteaa tekstiä tarkastellessaan (TA, 4636–4637). Päätoimittaja sanoo, että vaikka hän kiertelisi tunteja pelastusvenettä jäljitellen, hän ei löytäisi pienintäkään jälkeä ihmisistä (TA, 4637–4638). Koska toimittajan teksti rinnastuu romaanin kertomukseen, päätoimittajan kommentti viittaa myös siihen, ettei romaanissa ole ihmisiä. Romaanin henkilöistä ainakin Paulo ja drag-klubilla työskentelevä Amélia kyseenalaistavat myös itse sen, ovatko he olemassa. Paulo on istunut lapsena isäänsä odottaessaan penkillä setripuun alla, mutta eräässä romaanin kohdassa hän viittaa tähän penkkiin penkinä, jossa kukaan ei istunut. Tässä Paulo sanoo, ettei hän ole edes haikara vaan

pikemminkin puolikas haikara, nokka tai siiven riekale (TA, 953–956). Kun muurahaiset ja korpit vievät lapsi-Amélian varjon, hän sanoo olevansa vain ylijäämäpala itsestään tai ei lainkaan olemassa (TA, 6401–2). Amélian identiteetin kyseenalaistaa myös se, miten hänen varjonsa toimii itsenäisesti (TA, 6370–3). Tässä varjo näyttäytyy ensisijaisena suhteessa alkuperäiseksi oletettuun subjektiin, mikä viittaa simulacrumin ensisijaisuuteen.

Myös Couceirojen kuolleen tyttären Noémian muotokuvan ensisijaisuus suhteessa Noémian henkilöhahmoon kyseenalaistaa luonnolliseksi oletetun alkuperäisen ja kopion suhteen. Couceirot hoitavat maalausta kuin hoitaisivat lastaan, ja näiden maalauksen hoitamisen rituaalien ympärille rakentuu kuva Noémian henkilöhahmosta. Samaan aikaan muotokuva myös hajoaa:

a segunda meia caída, o tempo a diluir o nariz, as sobancelhas, a mão esquerda ao comprido da saia, dentro em breve nem rosto, a meia direita igualmente caída e a seguir [...] não meias, um borrão em que uma sandália solitária resiste [...] essas botas de palmilha para corrigir a marcha ou apenas um reflexo de lâmpada que se lhe alterarmos a posição desaparece ou seja nada, não existes e, não tendo sido, não és" (TA, 1218–1223)

the second stocking gone, time was dissolving her nose, her eyebrows, her left hand down along the length of her skirt, in a short time there won't even be a trace, the right stocking gone too and then [...] no stockings, a blur where a solitary sandal resists [...] those boots with a pad to correct her walk or just a reflection from the bulb if we change its position it disappears or maybe it's nothing, you don't exist and not having been anything, you're nothing (EF, 60–61)

Paulo kuvailee muotokuvan haalistumista ja sanoo, että epäselvän kuvan saappaat ovatkin ehkä vain valaisimen heijastus, joka katoaa, jos muotokuvan paikkaa muutetaan. Samalla hän esittää ajatuksen, etteivät saappaat tai heijastus olekaan mitään, jolloin Noémiaa ei ehkä alun perin ollut edes olemassa. Muotokuvan haalistuminen ja siinä esitetyn henkilön identiteetin kyseenalaistaminen rinnastuu henkilöhahmojen hajoamiseen romaanissa. Pian Paulo kertoo, miten hän ja hänen kasvattiäitinsä Dona Helena menettävät piirteensä liuetessaan kehykseen yhdessä Noémian kanssa (TA, 10078–10079).

Usein henkilöiden identiteetin menetystä kuvataan tilanteissa, joissa he nukkuvat tai katsovat peiliin. Paulon lisäksi nukkuvan ruumiin vieraudesta puhuvat ainakin Amélia, Judite ja Gabriela. Amélia sanoo, että nukkuva on vaarassa menettää ruumiinosansa ja että miehet herättyään tunnistavat ruumiinosansa, kasaavat itsensä kokoon (TA, 6324–6325). Judite puolestaan kuvailee äitinsä heräämistä samantapaisesti ja sanoo olevansa orpo äitinsä nukkuessa (TA, 4465–4466). Gabriela sanoo muuttaneensa muotoa yön aikana ja jatkaa, että vaikka herättyään hän onkin enemmän oma itsensä, mukana on edelleen hänelle kuulumattomia osia (TA, 7130–7139). Nukkuminen ja peiliin katsominen yhdistyvät, kun Judite sanoo, että peilissä nukkuu ruumis, joka

ei ole hänen (TA, 4504). Paulo sanoo peiliin katsomiseen liittyen esimerkiksi, ettei hän tunnista itseään peileistä ja ettei hänen nimensä ole peilissä Paulo (TA, 202; 800). Juditelle peiliin katsominen on erityisen raskasta, sillä ajatuksissaan hän on usein nuori, ja peiliin katsominen paljastaa hänen nykyisen, vieraalta tuntuva tilansa. Peilit tuntuvat romaanissa usein myös kyseenalaistavan subjektin ensisijaisuuden suhteessa peilikuvaan, sillä kuva monesti reagoi ennen peilin edessä seisovaa subjektia (esim. TA, 498; 765–677; 7929–7930). Tällainen subjektin ja peilin suhde horjuttaa representaation maailmaan kuuluvaa alkuperäisen ja heijastuksen välisestä suhdetta. Peili ei toista samaa vaan tuottaa eron, ja koska heijastus ei ole riippuvainen alkuperäisestä identiteetistä, se pystyy jäljittelyn sijaan tuottamaan uutta.

### 3.3 Kommunikatiiviset henkilöhahmot

Deleuze ja Guattari (1988) esittelevät kaksi tapaa ajatella kirjallista henkilöhahmoa, joista ensimmäinen kuuluu organisaation tasolle, toinen konsistenssin tasolle. Organisaation taso on muotojen ja subjektien taso, joka on olemassa vain lisätyssä ulottuvuudessa ja on siten transsendentti taso (Deleuze & Guattari 1988, 265; 270). Konsistenssin tasolla taas ei ole muotoja tai subjekteja vaan ainoastaan paikallisia liikkeitä, intensiteettien jatkumia, eikä siinä ole koskaan lisätyä ulottuvuutta (Deleuze & Guattari 1988, 70; 260; 266). Tässä luvussa tarkastelen Antunesin romaanin henkilöhahmoja konsistenssin tason henkilöhahmoina.

Kahteen tasoon liittyvät läheisesti luvussa 3.1 esittelemäni molekulaarisen ja molaarisen sekä pakoviivan käsitteet. Molekulaarinen viittaa intensiiviseen ja muutostaipumukseen, molaarinen puolestaan ekstensiiviseen ja taipumukseen staattisuutta kohtaan. Organisaation tason henkilöhahmot ovat molaarisia kokonaisuuksia, konsistenssin tason henkilöhahmot taas molekulaarisia sommitelmia. Molekulaaristen elementtien järjestymistä molaarisiksi kokonaisuuksiksi voi tarkastella kerrostuman (*stratum*) käsitteen avulla. Kerrostumisen prosessissa molekulaarisesta aineksesta syntyy kiinteitä muotoja, jotka sitten astuvat erilaisiin semioottisiin ja fyysisiin järjestelmiin (Deleuze & Guattari 1988, 142–143). Deleuzen ja Guattarin (1988, 144–145) mukaan jokainen kerrostuma kuitenkin vilisee kerrostumista pakenevia, muutosta tuottavia, molekulaarisia pakoviivoja. Pakoviivat ovat luonteeltaan deterritorialisioivia, mikä tarkoittaa sitä, että ne tuottavat muutoksen poimimalla molaarisista kokonaisuuksista molekulaarisia elementtejä ja asettamalla niitä uusiin suhteisiin.

Jos kirjallisuuden henkilöhahmot nähdään organisaation tason molaarisina subjekteina, ne näyttäytyvät perustavanlaatuisina yksikköinä, jotka peilaavat yleistä henkilöhahmon

muotoa. Tämä transsendentti muoto on Colebrookin (2010, 83) mukaan inhimillisen subjektin muoto, johon kirjailijat lisäävät erilaisia vivahteita ja yksityiskohtia. Tällöin henkilöahmoa sitovat samat kerrostumat, jotka sitovat ihmistä suorimmin eli organismi, merkitys ja subjektivaatio (Deleuze & Guattari 1988, 134; 159). Nämä kerrostumat erottavat Deleuzen ja Guattarin (1988, 134) mukaan ihmisen konsistenssin tasosta.

Costa Valverde (2012) tarkastelee Antunesin romaanin henkilöahmoja organisaation tason molaarisina kokonaisuuksina. Hän näkee esimerkiksi Carlos/Soraian henkilöahmon yleisen inhimillisen subjektin representaationa, joka toimii yksilöllisten intressiensä mukaan pyrkiessään vapautumaan patriarkaalisesta yhteiskunnan hänelle määräämästä paikasta (mt. 150–194; 274–282). Myös romaanin fragmentaarinen kerronta heijastelee hänen näkemyksessään yksilöllistä subjektin näkökulmaa, joka hänen tulkinnassaan on postmodernia maailmaa hämmästelevän Paulon näkökulma (mt.). Romaani kuitenkin pikemminkin kasaa, purkaa ja yhdistelee henkilöahmoja ja näiden näkökulmia kuin ilmaisee tai representoi niitä, ja siksi henkilöahmoja on hedelmällisempää tarkastella konsistenssin tason intensiivisinä tapahtumina, hetkinä jatkuvassa muutoksen virrassa. Romaanin virtaava syntaksi kytkee molekulaarisia elementtejä yhteen niin, että nämä kytkennät tuottavat minuuksia ja identiteettejä, mutta minuudet ja identiteetit ovat aina hetkellisiä ja romaanin rihmastossa tuotettuja.

Henkilöahmot eivät romaanissa ole kokemuksen virrasta irrallisia pisteitä, joiden identiteetit ja näkökulmat toimisivat romaanin elementtejä järjestävinä rakenteina, vaan kokemuksen virta tuottaa henkilöahmot ja heidän näkökulmansa. Henkilöahmoja on hyödyllistä lähestyä Deleuzen ajatusten avulla, sillä tämä katsoo, ettei subjekti ole havaintojensa lähde vaan niiden tuote. Deleuze kritisoi Kantia siitä, että tämä paikantaa transsendentaaliset rakenteet psykologiseen tietoisuuteen, asettaa psykologisen tietoisuuden luonnon yläpuolelle, ontologisesti erilliseksi alueeksi, joka on vastuussa kokemuksen virran systematisoitumisesta (Deleuze 2004, 171). Olemisen yksinäisyyden periaatteen mukaisesti Deleuze vastustaa minkään pisteen asettamista transsendentiksi perustaksi. Psykologinen tietoisuus ei Deleuzen mukaan olekaan kokemuksen systematisoinnin toimija vaan sen tuote. Havaintoja syntyy Deleuzen (2004, 92–95) mukaan havaintojen organisoitumisesta. Minuus syntyy kaikkialla, missä jokin sitoo ympäristön ärsykeitä, ja Deleuze (2002, 122) katsookin, että ihminen koostuu monista paikallisista minuuksista.

Jos ajattelemme henkilöahmoa deleuzelaisittain, meidän on lähdettävä henkilön tuntemisen ja havaitsemisen sijaan liikkeelle henkilöahmot tuottavista affekteista ja persepteistä. Taiteen affektit ja perseptit eivät viittaa henkilökohtaisiin tuntemuksiin ja havaintoihin, vaan ne ovat Deleuzen ja Guattarin (1993, 168) mukaan itseisarvoisia, subjektin tunnetiloista ja



havainnoista riippumattomia olentoja. Affektin käsitteen Deleuze (2012, 65) liittää vaikuttamiseen ja vaikutetuksi tulemiseen. Colman (2010, 11–12) sanoo affektin viittaavan muutokseen, joka tapahtuu ruumiiden ollessa kontaktissa, jolloin affekti on kohtaamisen tuote tai vuorovaikutuksen tulos. Affekti ei paikannu henkilöhahmoon eikä suuntaudu objektiin eikä siten liity empiiriseen havainnointiin. Deleuze ja Guattari (1993, 174; 177) sanovatkin affektin olevan ihmisen tulemista ei-inhimilliseksi. Samoin perseptiä he kutsuvat luonnon ei-inhimilliseksi maisemaksi, ihmistä edeltäväksi maisemaksi tai maisemaksi ihmisen poissaollessa (Deleuze & Guattari 1993, 173–174). Perseptit ovat tiedostamattomia mikroperseptejä, jotka eivät esitä mitään (Deleuze & Guattari 1988, 213). Perseptit eivät siis ole subjektin havaintoja eivätkä viittaa kohteeseen (Deleuze & Guattari 1993, 168; 170). Marks (2010, 204) ajattelee perseptin muistuttavan lapsuuden havainnointia, sillä lapset ovat kyvyttömiä tekemään erottelua itsensä ja ulkopuolisen maailman välillä.

Kirjallisuuden kontekstissa affektit liittyvät siihen, miten teosten henkilöhahmot tai muut rakenneosat vaikuttavat toisiinsa konsistenssin tasolla. Baugh (2000) tarkastelee kirjallisuuden henkilöhahmoja tästä näkökulmasta. Hän ajattelee Deleuzea seuraten kirjallisen teoksen olevan halukone, jolloin halu näyttäytyy voimana, joka kytkee henkilöhahmot toisiinsa rajoittumatta heistä kehenkään. Hän näkee henkilöhahmot erilaisten voimien ja voimien välisten suhteiden tihentyminä ja ajattelee, että samat voimat voivat kulkea useiden henkilöhahmojen läpi ja astua niissä erilaisiin suhteisiin. Baugh ajattelee henkilöhahmossa ilmenevien halujen ja voimien sijaitsevan henkilöhahmo-pisteiden sijaan henkilöhahmojen tai henkilöhahmojen ja teoksen muiden rakenneosien välissä. Tällöin se, mitä henkilöhahmo pystyy tekemään, ei riipu henkilöhahmon ominaisuuksista vaan sen kyvystä asettua suhteisiin muiden teoksen elementtien kanssa. Näin ajateltuna henkilöhahmo ei ole mitään näiden suhteiden ulkopuolella. (Baugh 2000, 42–46)

Baughin (2000) tapa ajatella henkilöhahmoja kuuluu konsistenssin tasolle, joka Deleuzen ja Guattarin (1988, 267) mukaan vapauttaa molekulaariset partikkelit ja mahdollistaa niiden kommunikaation muotojen ja subjektien läpi. Konsistenssin tasolla, jossa kaikki partikkelit ovat jatkuvassa tulemisen liikkeessä, mikään muoto ei kestä, eikä myöskään ehjänä subjektina käsitetty henkilöhahmo voi selvitä (Deleuze & Guattari 1988, 269). Antunesin romaanin konsistenssin tason henkilöhahmot aktualisoituvat kertomuksessa ja järjestäytyvät organisaation tasolla, mutta virtuaaliset voimat, jotka synnyttävät henkilöhahmojen minuudet ja identiteetit, myös purkavat ne. Läsnäoleva konsistenssin taso aiheuttaa sen, että henkilöhahmoista tulee muodottomia.

Antunes (2011, 16) kehottaa lukijaa kiinnittämään huomiota siihen, miten henkilöhahmoja ei hänen romaaneissaan kuvailla. Koska henkilöhahmojen ominaisuuksia ei kuvailla suoraan, he rakentuvat erilaisten heidän nimiinsä liitettyjen yksityiskohtien toistamisen kautta. Näin henkilöillä ei ole mitään kerronnassa representoitavia olemuksia, vaan henkilöt ovat

aina paikallisia ja hetkellisiä. Henkilöhahmo ei näyttäytyä niinkään ehjänä subjektina kuin tapahtumana, hetkenä muutoksen virrassa. Henkilöihin liittyvät yksityiskohdat eivät avaa henkilöiden olemuksia vaan rakentavat henkilöt ja mahdollistavat sen, että lukija tunnistaa henkilöt romaanin perseptien ja affektien virrasta. Carlos/Soraian rakentavia yksityiskohtia ovat esimerkiksi höyhenet, peruukki, huulipuna, tekoriipset sekä päiväpeitteen rypistäminen ja siloittaminen, joka välillä esiintyy tekstissä myös esimerkiksi hameen tai sohvan rypistämisenä ja silottamisena (TA, 8655, 9519–9520). Carlos/Soraian ja Juditen välistä suhdetta rakentavat edellisen repliikit "Não sou capaz" ("I'm not capable"?) ja "Não consigo Judite" ("I can't do it Judite") sekä jälkimmäisen repliikki "Porquê Carlos?" ("Why Carlos?") (esim. TA, 1580; 1842; 2297).

Henkilöhahmot lakkaavat romaanissa olemasta ehjiä subjekteja, jotka ikään kuin omistaisivat omat ajatuksensa, tekonsa ja tuntemuksensa. Romaanin henkilöhahmot voivat vaikuttaa erillisiltä mutta ovat kytkeytyneinä toisiinsa monin odottamattomin tavoin. Kytkenät tapahtuvat molekulaarisella tasolla, kun esimerkiksi monet yksilöiden oletetut ominaisuudet deterritorialisoidaan. Esimerkiksi molekulaarisesta kytkenästä tai yksilöön liittyvän kuvaston deterritorialisatiosta sopii yllä esittämäni Juditen repliikin irtoaminen hänen ja Carlos/Soraian välisestä suhteesta ja muuntuminen muotoihin "Porquê Paulo?" ja "Porquê Gabriela?" (TA, 4723–4724; 10363–10364). Tällainen lauseiden tai lyhyiden repliikkien toistaminen niin, että vain viittaussuhteena toimiva henkilö vaihtuu, on romaanissa yleistä. Myös monet pienemmät yksityiskohdat mainitaan useampien henkilöiden yhteydessä, ja niinpä esimerkiksi keuhkoputkentulehduksista, joka ensimmäisenä mainitaan Dona Aurorinhan yhteydessä ja myöhemmin Ruin, ei voi pitää kummankaan henkilön omaisuutena (TA, 576; 2556).

Viittaussuhteet ovat tekstissä usein vaikeasti jäljitettäviä ja välillä kokonaan kyseenalaisia. Joskus persoonapronominit viittaavat muihin kuin juuri äsken mainittuihin henkilöihin, kuten luvussa neljä, jossa Paulo ensin puhuu Juditesta, minkä jälkeen herra Couceiron sanotaan tarkastelevan "häntä" (TA, 1338–1340). Toisin kuin kielipillisten sääntöjen pohjalta voisi olettaa, "hän" ei tässä viittaa juuri mainittuun Juditeen vaan Couceirojen edesmenneen tyttären Noémian muotokuvaan, mutta tämä selviää vain siitä, että seuraava repliikki on sellainen, jota Couceiro muuallakin romaanissa muotokuvan äärellä lausuu. Monesti henkilöhahmot voidaan romaanissa korvata toisilla, ja tämäkin tuodaan romaanissa eksplisiittisesti esiin esimerkiksi Paulon ensimmäisen luvun keronnassa, jossa hän esittää vaihtoehtoja lauseiden subjekteiksi seuraavaan tapaan: "a cigana ou eu gritávamos ou então nenhum de nós" (TA, 75–76), "the Gypsy woman or I was hollering or maybe neither one of us" (EF, 3); "dois ou três psicólogos ou estudantes ou clientes da discoteca" (TA, 93), "two or three psychologists or students or customers from the disco" (EF,

3). Näissä kohdissa viittauskohteena toimivan henkilön identiteettiä tärkeämpää on se, mitä henkilö romaanin kokonaisuudessa tekee.

Myös yksilön kokonaisuuden keinotekoisuus nousee romaanissa usein esiin. Dona Helena kauhistelee minäkerronnassaan organisminsa organisaatiota seuraavasti: "mapa do Centro de Saúde com uma criatura de vísceras numeradas, tenho as vísceras numeradas que horror, vinte e sete vesícula biliar, trinta e dois baço, quarenta e um ovários" (TA, 9806–9808), "the chart at the Health Center with a person displaying his insides with numbers, I've got numbered insides, how awful, twenty-seven biliary vesicle, thirty-two spleen, forty-one ovaries" (EF, 492).

Terveyskeskuksen taulukko kuvaa staattista, erillisistä ja tehtävänsä mukaan eriytyneistä elimistä koostuvaa organismin kokonaisuutta. Romaanissa elinten tehtävät tai niiden väliset suhteet eivät kuitenkaan ole aina näin selviä, ja esimerkiksi Gabriela, joka ei tunnista ruumistaan herättyään, kuvailee sitä, miten hänen sydämensä hakee rytmiään ja paikkaansa ympäri Gabrielan keskivartaloa (TA, 7139–7140). Monissa paikoissa organismin kokonaisuus vaikuttaa keinotekoiselta, ja eräässä luettelossa Paulo rinnastaa vanhenevan herra Couceiron vartalon palaset nesteeseen, jota Carlos/Soraia injektoidi rintaansa ja joka ei siten kuulu alkuperäiseen organismin järjestykseen: "os diabetes, a ureia, não um corpo, pedaços que definhavam sozinhos, o líquido que o meu pai injectou no peito a rebentar sob a pele" (TA, 2710–2711), "diabetes, urea, not a body, pieces that were wasting away each by itself, the liquid my father infected into his breast exploding onto his skin" (EF, 137). Rinnastus antaa vaikutelman, etteivät vartalon kuihtuvat osat ole luonnostaan kiinteä osa ruumista sen enempää kuin rintoihin ruiskutettava täyte. Tämäkin viittaa konsistenssin tasoon, joka Deleuzen ja Guattarin mukaan ei tunne erottelua luonnollisen ja keinotekoisien välillä (Deleuze & Guattari 1988, 266).

Antunesin romaanissa organismin osiksi käsitetyt piirteet menettävät usein koherenssinsa, deterritorialisoituvat organismin organisaatiosta. Samalla tavalla kuin rintaan ruiskutettu neste räjähtää iholle, myös ruumiinosat irtoavat tekstissä subjekteista. Henkilöhahmojen kuvaukset keskittyvät tekstissä henkilön kokonaisuuden sijaan toistuvasti erilaisiin ruumiinosiin, jotka näyttäytyvät irrallisina tai itsenäisinä suhteessa henkilöön. Paulo sanoo kerronnassaan esimerkiksi herra Couceiron niskan katsovan Noémian muotokuvaa ilman vartaloa ja jokaisen oman sisäelimensä kelluvan itsekseen (TA, 263; 1226–1227). Hän myös kuvailee, miten hänen käsivartensa, jolla hänen piti kiittää herra Couceiroa, leijaileekin kattoon, piiloutuu huonekalujen alle ja tiputtelee virtsaa matolle (TA, 266–267). Käden kanssa ongelmia on myös herra Simasilla, Ruin sedän esimiehellä, jonka käsi lähtee loitonemaan itsestään ja piirtää ilmaan kamelinkyttyröitä mennessään. Kun Simas saa käden takaisin, hän työntää sen nopeasti hihaansa, puristelee kättä ja ojentelee rystysiä varmistaakseen, että käsi todella on hänen (TA, 4277–4280; EF, 215). Näissä

esimerkeissä käsi vapautuu henkilön hallinnasta ja tuntuu haastavan tämän aseman tietoisena ja intentioitaan toteuttavana subjektina. Tekstissä myös ele saattaa näyttäytyä itsenäisenä suhteessa sen alkuperänä pidettyyn ruumiinosaan, kuten kohdassa, jossa mainitaan heilautus ilman kättä (TA, 2082–2083).

Paitsi ruumiinosat, myös monet arkipäiväiset objektit ovat romaanissa subjektin hallinnan ulottumattomissa. Paulo kuvailee sitä, miten kakut murenevat heti, kun niitä yritetään syödä, miten voileipien liha vastustaa syöjää ja miten savuke syttyy kymmenennellä tulitikulla filttipuolelta (TA, 83–85). Yhtä vaikeasti hallittavia ovat Couceirojen asunnon ovennupit, jotka kääntyvät hyödyttömästi ja muuttuvat kädessä pelkäksi posliinipalloksi ja piikiksi (TA, 280–281). Sen lisäksi, että objektit vastustavat subjektin intentionaalista toimintaa, ne myös toisinaan kääntävät koko subjekti–objekti-asetelman ympäri, jolloin esimerkiksi kengännauhat solmivat sormia sen sijaan, että sormet solmisivat kengännauhoja (TA, 6331–6332).

Objekteja kohti suuntautuvan subjektin intentionaalisen toiminnan kannalta erityisen kiinnostava henkilöhahmo on herra Couceiro, jonka muistisairaus muokkaa hänen suhdettaan ympäröivään maailmaan. Couceiro kuvataan sivistyneenä hahmona, joka osaa puiden latinankieliset nimet, ja toisaalta tietämättömänä siitä, mitä ovat haarukka ja veitsi. Kun Paulo ja Dona Helena asettavat ruokailuvälineet hänen käsiinsä ja esittelevät ne, haarukka pistelee pöytäliinaa ja veitsi osuu kannuun (TA, 1952–1955). Kun Paulo kuvitelmassaan vierailee Couceirojen luona, herra Couceiro hämmentyy Paulon ja tämän tuoman mukin yhdistelmästä eikä enää tiedä, mitä Paulo tarkoittaa (TA, 10112–10113; 10125). Couceiroa ja nenäliinaa Paulo kuvailee seuraavalla tavalla:

o senhor Couceiro a retirar o lenço do casaco, a dar fé do lenço, a guardá-lo, quer-se dizer a tentar guardá-lo sem acertar na algibeira [...] os dedos do senhor Couceiro ã procura do lenço como se o lenço mais bengala que a bengala, a sair do bolso, a entrar no bolso, os próprios dedos um segundo lenço, igualmente de pano, perdidos na testa (TA, 1163–1164; 1225–1226)

Mr. Couceiro taking his handkerchief out of his jacket, examining the handkerchief, putting it away, trying to put it away, that is, without finding the pocket [...] Mr. Couceiro's fingers looking for his handkerchief as if the handkerchief were more of a cane than his cane itself, going into his pockets, his own fingers a second handkerchief, also made of cloth, lost on his forehead too (EF, 58, 61)

Couceiro ei tiedä, mitä tehdä nenäliinalla sen enempää kuin haarukalla ja veitselläkään. Couceiron sormien, nenäliinan ja kävelykepin yhdistelmässä nenäliina muuttuu enemmän kepiksi kuin keppi itse ja Couceiron sormet toiseksi nenäliinaksi. Subjektin ja objektin suhteen sijaan yhdistelmässä tuntuu olevan enemmän kyse ei-aiottuja, ennakoimattomia kytkentöjä tuottavasta koneesta tai intensiivisestä molekulaaristen elementtien sommitelmasta, jonka jokainen osa on muuttumassa

joksikin muuksi. Myöhemmin romaanissa Gabrielan kädet ja kukkakimppu muodostavat samankaltaisen yhdistelmän, kun sormia ja terälehtiä kuvataan sotkuna, jossa osia on vaikea erottaa toisistaan. Äkkiä viiteentoista terälehteen on kietoutuneena kolmekymmentä sormeä, ja terälehdet, sormenkynnet, lehdet ja rystyset kaikki sekoittuvat (TA, 3042–3043).

Samoin kuin ruumiinosat ja eleet irtoavat tekstissä subjekteista osallistuakseen uusiin sommitelmiin, myös ääni irtoaa romaanissa puhuvasta subjektista. Myös monet repliikit, kuten edellä mainitsemani "Porquê Carlos?" irtoavat romaanissa puhujastaan ja puhekontekstistaan, ja joissakin tapauksissa alkuperäistä puhujaa on vaikea paikantaa. Paikantamista vaikeuttaa se, että kaikki romaanin repliikit ovat yksittäisiä eikä niillä ole puhujaa paikantavia johtolauseita. Usein repliikit myös siirtyvät muuhun tekstiin, eikä henkilöhahmojen puhetta ole aina edes irrotettu erillisiksi repliikeiksi. Lainausmerkkien tai repliikkiviivojen puuttuminen antaa vaikutelman, ettei subjekti omista puhettaan, kuten Colebrook (2002, 112–113) osoittaa James Joycen novellikokoelman *Dublinilaisia* tapauksessa. Koska lausumat kulkevat tekstissä subjekteista välittämättä, sanotut asiat eivät ilmaise ensisijaisesti henkilöhahmon tarkoittamaa merkitystä. Tämä pätee repliikkejä lausuvien henkilöhahmojen lisäksi teoksen minäkertajiin. Perinteisesti kertomuksessa näkökulma paikantaa tai territorialisoi puheen puhuvaan subjektiin, mutta Antunesin romaanissa näkökulma deterritorialisoidaan. Tarkastelen tätä tarkemmin luvussa 4.

### 3.4 Molekulaariseksi-tuleminen

Teoksessaan *Thousand Plateaus* Deleuze ja Guattari (1988, 167–168) esittelevät kasvojen (*faciality*) abstraktin koneen käsitteen, joka liittyy ihmistä konsistenssin tasosta erottaviin merkityksen ja subjektivaation kerrostumiin. Kone pystyttää erilliset, binaarisiksi oppositiopareiksi järjestyvät yksiköt ja tuottaa niiden pohjalta konkreettiset, yksilöidyt kasvot. Deleuze ja Guattari (1988, 170) puhuvat pään ylikoodaamisesta, millä he tarkoittavat sitä, miten pää lakkaa olemasta ensisijaisesti osa ruumista ja muuttuu merkitseviksi ja yksilöllisiksi kasvoiksi. He huomauttavat, ettei ylikoodaaminen koske vain päätä vaan koko ruumista (mt. 170). Pään muuttuminen kasvoiksi mahdollistaa sen, että kaikki ruumiinosat muuttuvat merkitseviksi ja yksilöllisiksi (mt. 170).

Kasvojen abstrakti kone pystyttää puumaisen järjestelmän, ja sen ylimmäisenä, transsendenttina merkitsijänä, johon kaikki kasvoyksiköt viime kädessä viittaavat ja joka sitten antaa merkityksen kaikille konkreettisille kasvoille, toimivat Deleuzen ja Guattarin (1988, 176–177) mukaan valkoisen miehen kasvot. Määrittely suhteessa standardiin tuottaa oppositioparit mies–nainen, aikuinen–lapsi, valkoinen–muunvärinen, rationaalinen–eläin (mt. 292). Konkreettiset kasvot

tuotetaan näiden kasvoyksiköiden yhdistelmien pohjalta määrittämällä, mihin kategoriaan kasvat kuuluvat ja minkä verran ne poikkeavat tuon kategorian standardista (mt. 177). Tällainen merkityksen järjestelmä, jossa kaikki merkit lopulta viittaavat transsendenttiin merkitsijään, vaatii Deleuzen ja Guattarin (1988, 178) mukaan loputonta tulkintaa ja osoittaa vahvaa pyrkimystä staattisuuteen ja normin vahvistamiseen.

Jos konkreettinen kasvoyksikkö ei sovi oppositioparin kumpaankaan kategoriaan, kasvojen abstrakti kone tuottaa aina uusia poikkeamatyyppejä niin, että lopulta jokainen kasvoyksikkö saadaan normalisoitua (mt. 177). Costa Valverde (2012) ja Cabral (2011) katsovat, että Antunesin romaanin henkilöhahmot ovat joutuneet yhteiskunnan marginaaliin, mutta omassa tulkinnassani henkilöhahmojen ongelma on pikemminkin normalisaatio kuin marginalisaatio, jolloin he eivät hakeudu kohti tunnistetuksi tulemistä vaan tunnistamisen pakenemista. Samastumista vaativalta ja normalisoivalta kasvojen järjestelmältä voi Deleuzen ja Guattarin (1988, 171) mukaan paeta vain tulemalla molekulaariseksi, seuraamalla absoluuttista pakoviivaa, joka pakenee kaikkia molaarisia järjestyksiä. Deleuze ja Guattari (1988, 277; 279) sanovat kasvojen pakenemisen tapahtuvan tulemisen jatkumolla, joka alkaa naiseksi-tulemisesta ja kulkee kohti ei-havaittavissa-olevaksi-tulemistä (*devenir-imperceptible, becoming-imperceptible*).

Kaikki tulemiset ovat Deleuzen ja Guattarin (1988, 291) mukaan vähemmistöksi-tulemisia. Vähemmistön ja enemmistön käsitteessä ei ole kyse määrällisestä eroista, vaan enemmistö merkitsee vakiona toimivaa standardia, jonka alle järjestyvien oppositioparien toiset puolet, kuten naiset, lapset, eläimet ja kasvit, ovat vähemmistöjä (mt. 105; 291). Koska mies on molaarinen kokonaisuus tai enemmistö *par excellence*, mieheksi-tulemistä ei Deleuzen ja Guattarin (1988, 291–292) mukaan ole olemassa. Naiseksi-tuleminenkaan ei ole tulemistä molekulaariseksi naiseksi eli naiseksi, joka on määritelty muodon perusteella, varustettu elimillä ja funktioilla sekä ajateltu subjektina (mt. 275). Koska vähemmistöksi-tuleminen merkitsee absoluuttista deterritorialisaatiota, se ei voi sisältää reterritorialisointia molaarisen kokonaisuuden muodostavaan vähemmistöön (mt. 291). Silloin deterritorialisaatio olisi suhteellista.

Absoluuttinen deterritorialisaatio on siis erotettava suhteellisesta deterritorialisaatiosta. Jos deterritorialisaatiota, eli molekulaaristen elementtien poimimista, seuraa reterritorialisaatio molaariseen kokonaisuuteen, Deleuze ja Guattari (1988, 143) kutsuvat deterritorialisaatiota suhteelliseksi. Suhteellinen deterritorialisaatio on Parrin (2010, 70) mukaan liikettä molaarisesta kokonaisuudesta toiseen eli aktuaalista, empiirisesti havaittavaa liikettä. Absoluuttinen deterritorialisaatio, joka ei johda reterritorialisaatioon, on sen sijaan virtuaalista (Parr 2010, 70). Absoluuttisen deterritorialisaation tila on Deleuzen ja Guattarin (1988, 55–56) mukaan muodottoman aineksen tila konsistenssin tasolla.

Naiseksi-tulemisessa ei siis ole kyse molaarisen oppositioparin napojen kääntämisestä ympäri vaan napojen välissä liikkumisesta (mt. 293). Tuleminen ei koskaan ole molaariseksi oppositiopariksi tulemista vaan jotakin, mikä pakenee molaarisia binarismeja. Tämän takia Deleuze ja Guattari (1988, 291) pitävät tärkeänä sitä, ettei vähemmistöä tulemisena tai prosessina (*minoritarian*) sekoiteta vähemmistöön tilana (*minor*), ja tämän takia käytän selvyuden vuoksi vähemmistöstä tulemisena suomennosta minoritaarinen. Enemmistö ja vähemmistö ovat molaarisen politiikan termejä, mutta minoritaarinen viittaa molekulaariseen.

Carlos/Soraia ei ole romaanissa tunnistettavissa yksiselitteisesti joko mieheksi tai naiseksi, ja hänen liikettään oppositioparin napojen välissä voi ajatella tulemisen jatkumon ensimmäisenä askeleena. Carlos/Soraian kuvaus naisista viittaa pikemmin konsistenssin tason molekulaariseen yksilöön kuin organisaation tason molaariseen subjektiin: "as mulheres são capazes do que eu não sou capaz, acostumam-se ao passado, vivem nele, respiram-no, distinguem pela orientação do vento as sepulturas que habitam [...] as mulheres bebem o sofrimento como as plantas ou as éguas ou a terra ou as árvores" (TA, 10693–10697), "women are capable of what I'm not, they adjust themselves to what's happened, they live in it, they breathe in it, they can tell from the direction of the wind the tombs they'll inhabit [...] women drink in their suffering like plants or mares or the ground or the trees" (EF, 535). Nainen pystyy Carlos/Soraian mukaan tekemään sellaista, mitä hän ei. Toisin kuin hän molaarisena subjektina, on nainen molekulaarisena, intensiivisenä yksilönä avoin ja sopeutuvainen, kykenevä uusiin yhdistelmiin. Sen sijaan, että Carlos/Soraia sanoisi naisen hyväksyvän kärsimyksensä, mikä viittaisi subjektin päätöksentekoon, hän sanoo naisen juovan kärsimystä kuin kasvi, hevonen, maa tai puut. Nainen näyttäytyy passiivisena suhteessa häneen objektiivisesti tai tiedostamattomasti vaikuttavaan kärsimyksen affektiin, joka tässä viittaa myös ei-inhimilliseksi-tulemiseen. Ei-inhimillistä on myös se, miten nainen pystyy tuulen suunnasta erottamaan tulevien hautojensa sijainnin.

Eläimeksi-tulemisessakaan ei Deleuzen ja Guattarin (1988, 275) mukaan ole kyse molaariseksi eläimeksi tulemisesta vaan molekulaarisen eläimen tuottamisesta. Eläimeksi-tuleminen ei ole kehittymistä tai taantumista sarjassa, luokittelun tai polveutumisen puun linjojen seuraamista, vaan tuleminen on rihmasto ja liittyy luokitellun tai yksilöidyn eläimen sijaan moneuden muodostavaan, tartunnan kautta kasvavaan laumaan (Deleuze & Guattari 1988, 238–239; 241). Eläimeksi-tuleminen ei tapahdu samankaltaisuuden perusteella, jäljittelemällä tai samastumalla, vaan osallistumalla liikkeeseen (mt. 237; Deleuze & Guattari 1986, 13). Eläimeksi-tuleva aloittaa omista muodoistaan, elimistään ja toiminnoistaan, ja tuottaa niiden avulla samanlaisen affektien kierron, joka eläimen ruumiilla tapahtuu (Deleuze & Guattari 1988, 258; 272; 274). Eläimeksi-tuleminen on siis kokeilua sillä, mitä ruumis pystyy tekemään.

Francisco (2011, 79–88) tarkastelee Antunesin henkilöhahmojen ja kertojääntien ei-inhimillisyyttä, jota hän lähestyy muun muassa juuri Deleuzen ja Guattarin eläimeksi-tulemisen käsitteen avulla. Eläimeksi-tulemisen tarkastelunsa pääpaino ei Franciscolla kuitenkaan ole tarkastelemassani romaanissa vaan romaanissa *A ordem natural das coisas* (1992). Kuitenkin myös tarkasteleman romaanin henkilöhahmoihin liitetään paljon kasvi- ja eläinkuvastoa. Pohtiessaan varhaislapsuuttaan Paulo pohtii, onko hän mahdollisesti katkero (TA, 10010–10011). Marlene puhuu kasvien levottomuudesta ja sanoo olevansa kevyt kuin mimosat, josta on mahdotonta saada otetta (TA, 4973). Amélian sanotaan tuoksuvan eläimille, metsälle ja vedelle, mudalle ja juurille, viiniköynnöksille, marjoille, eukalyptuksen lehdille, sisälmyksille sekä sille, miltä härät tuoksuvat, kun ne tuoksuvat maalle (TA, 6511–6537). Carlos/Soraiaa hoitava lääkäri saa vaikutelman, että hänen katkerolta ja lokintapaiselta tuoksuvan potilaansa kasvojen sisällä on kerttuja (TA, 5642–5643; 5807–5808). Juditen sokean äidin sormien sanotaan olevan antennoja tai äyriäisen saksia (TA, 10775). Hermostollinen reagointi korvaa inhimillisen ajattelun eläimeksi-tulemisessa, kun Paulo sanoo olevansa sairas lintu, hermoista tehdyllä narulla sidottu kääre (TA, 595). Paulo kokeilee ruumiillaan myös kulkemalla ketun lailla vinottain (TA, 3901).

Eläimiin liittyvä kuvasto näyttäytyy romaanissa usein uhkana siveellisyyttä kohtaan. Niinpä Amélia kiskoo hamettaan alemmas peittääkseen viiniköynnösten ja jänisten pakenemisen tuoksun (TA, 6333–6335). Molekulaariseksi-tuleminen horjuttaa Deleuzen ja Guattarin (1988, 233) mukaan perheen ja avioliiton molaarisia voimia, ja Antunesin romaanissa eläinkuvastoa esiintyy tilanteissa, joissa perheen tai yhteiskunnan järjestys on tavalla tai toisella vaarantunut. Carlos/Soraiaa hoitavan lääkärin kerronta ajautuu eläinkuvaston pariin, kun hän ei onnistu tunnistamaan potilaansa sukupuolta. Gabrielan isoisää puolestaan sanotaan koiraksi hänen jäätyään kiinni hallinnon vastaisesta toiminnasta (TA, 7229–7450). Myös Juditea seuraavat, häneltä seksiä ostamaan pyrkivät miehet tai pojat esitetään romaanissa koirina tai koiralaumana (esim. TA, 889; 896).

Koira on malliesimerkki yksilöidystä, perheinstituutioon integroidusta eläimestä, Deleuzen ja Guattarin (1988, 239–241) sanoin oidipaalisesta eläimestä, mutta myös koiraksi tuleminen voi olla molekulaarista, sillä jokainen eläin on pohjimmiltaan moneuden muodostava lauma. Antunesin romaanissa koirat ovat useammin villikoiria kuin perheenjäseniä. Gabrielan isoisän ampuvat virkamiehet sanovat, että koirat pettävät ja pakenevat, eivätkä he anna koira-isoisän saada yksilöllisiä hautajaisia (TA, 7215; 7398; 7450). Juditea seuraavan lauman jäseniä ei yksilöidä yhtä poikkeusta, sähkömies-koiraa, lukuun ottamatta. Sähkömies saattaa olla Paulon biologinen isä, mikä siirtää hänet molekulaarisesta laumasta molaariseen perhejärjestykseen.



Bico da Areian kuvastoon kuuluvat siellä asuvien mustalaisten hevoset, jotka tuntuvat usein muodostavan molaarisista yksiköistä koostuvan joukon sijaan kasvavan tai virtaavassa liikkeessä olevan lauman. Hevoset eivät ole romaanissa erillisiä, laskettavia olioita, vaan niihin viitataan esimerkiksi hevosten palasina (TA, 11338), tai niiden lukumäärä kasvaa niin suureksi, ettei havainnoiva subjekti pystyisi laskemaan niitä: "centenas de cavalos, milhares de cavalos, biliões de cavalos" (TA, 2670–2671), "hundreds of horses, thousands of horses, billions of horses" (EF, 135). Luettelomaisessa kerronnassa hevoset myös rinnastetaan virtaavaan veteen: "a soltar os cavalos, a torneira do chafariz aberta" (TA, 3924), "turning the horses loose, the faucet on the tap open" (EF, 198). Hevosten ravaamisen ääni rinnastetaan kerronnassa tuuleen (TA, 1658–1659), ja eräässä luettelossa hevoset liitetään sekä tuuleen että laineisiin tai Juditen kaulalle kiipeävään nousuveteen: "creio que ondas, cavalos, a lestada nos pinheiros, creio que a maré a subir pelos joelhos, a cintura, o pescoço" (TA, 1658–1659; 1118–1119), "I think waves, horses, the east wind in the pine trees, I think the tide is coming up to my knees, my waist, my neck" (EF, 55).

Hevosten ravaaminen tai Paulon halu ravata hevosten kanssa mainitaan romaanissa usein, ja ravaaminen tarttuu hevosista muualle romaanin kuvastoon, jolloin esimerkiksi herra Couceiron sanotaan ravaavan Couceirojen käytävässä ja sairaalassa, Paulon puolestaan sanakoirien perässä kirjoittaessaan (TA, 1284, 8281). Samalla tavalla kuin ravaaminen tarttuu hevoslaumasta, myös lentäminen tarttuu perhosesta, mikä johtaa pihalla seisoskelevan herra Couceiron kasvojen hajoamiseen, tämän miehisen kasvonpiirteen, viiksien, deterritorialisaatioon: "o bigode transparente a oscilar, daqui a instantes o bigode voando sobre o muro" (TA, 841–842), "the transparent mustache going back and forth, an instant later the mustache flying over the wall" (EF, 42).

Romaanissa hevoset ravaavat rantaa pitkin tai metsää kohti poistumatta Bico da Areiasta. Pakeneminen, joka ei edellytä paikasta toiseen liikkumista, toistuu romaanissa monissa yhteyksissä ja on tulkittavissa nomadin käsitteen avulla. Deleuze ja Guattari (1988, 380–382) erottavat toisistaan nomadin ja siirtolaisen, joista ensimmäisen deterritorialisaatio on absoluuttista ja jälkimmäisen aina suhteellista. Siirtolainen deterritorialisoi vain reterritorialisoidakseen uudelleen, siirtyy aina pisteestä toiseen, jolloin liike on aktuaalista liikettä. Nomadille ensisijainen on pisteiden sijaan itse liikerata (mt. 380). Nomadin matka ei kulje pisteestä toiseen, sillä hänellä ei Deleuzen ja Guattarin (1988, 381) mukaan ole ekstensiivistä liikettä vaan intensiivinen nopeus. Nomadin liike onkin paikasta toiseen siirtymisen sijaan tulemista (mt. 482). Nomadille rinnakkainen käsite on skitso, jonka Deleuze ja Guattari (2010, 154) niin ikään sanovat matkustavan pysymällä paikallaan, matkaavan intensiteetissä.

Nomadi asuttaa sileää pintaa, jossa kaikki tuleminen Deleuzen ja Guattarin (1988, 382; 486) mukaan tapahtuu. Deleuze ja Guattari (1988, 353) erottavat toisistaan sileän ja uurteisen

pinnan. Uurteinen pinta luo pisteitä ja rajoja, joiden välissä liike tapahtuu (mt. 363; 370). Pinta jaetaan jonkin ulkoisen, transsendentin lain perusteella, mikä tekee pinnasta pohjimmiltaan homogeenisen (mt. 370). Pinnan samansuuntaiset vertikaaliset linjat muodostavat itsenäisen ulottuvuuden, joka järjestää muut ulottuvuudet, uurtaa pinnan kaikkialla (mt. 370). Pinnan kanavat ohjaavat liikettä aivan kuten puumallin vertikaaliset linjat ohjaavat kokonaisuuden rakentumista (mt. 370). Deleuzen ja Guattarin (1988, 475) mukaan esimerkiksi kudottu kangas on uurteinen pinta. Vaikka kankaaseen horisontaalisesti asettuvat langat voivat vaihdella, pitkittäiset langat toimivat vakaina vertikaalisina uurteina, jotka ohjaavat kankaan rakentumista (mt. 475).

Jos kudottu kangas on uurteinen pinta, on huopa Deleuzen ja Guattarin (1988, 475–476) mukaan sileä pinta. Sileän pinnan rakentumista ei ole rajoitettu missään suunnassa, ja toisin kuin uurteisella pinnalla, sileällä pinnalla ei ole mitään liikettä rajoittavia kanavia (mt. 371). Uurteisella pinnalla muodot järjestävät ainesta, mutta sileää pintaa ei ole alistettu millekään transsendentille muodoille (mt. 479). Sileä pinta on Deleuzen ja Guattarin (1988, 371) mukaan heterogeeninen, sillä sitä asuttavat rihmastolliset moneudet, jotka eivät taivu yhden ja monen logiikkaan, joita ei voi alistaa millekään ykseydelle. Sileä pinta on intensiivinen pinta tai affektien pinta (mt. 479). Aavikkoa ja merta Deleuze ja Guattari (1988, 380–381; 482) pitävät sileiden pintojen malliesimerkkeinä, mutta he sanovat, että sileällä pinnalla voi matkustaa jopa kaupungeissa, uurteisen pinnan malliesimerkissä, sillä sileä ja uurteinen pinta ovat kaikkialla kietoutuneet toisiinsa. Sileä pinta muuttuu jatkuvasti uurteiseksi ja uurteinen pinta palautuu jatkuvasti sileäksi (mt. 474). Se, etteivät nomadit liiku, tarkoittaakin Deleuzen ja Guattarin (1988, 482) mukaan sitä, että nomadit kieltäytyvät lähtemästä sileältä pinnalta.

Antunesin romaanissa on paljon mereen liittyvää kuvastoa, sijaitseehan Bico da Areia paikassa, jossa Tajo-joki laskee mereen. Paulo sanoo joen liikkuvan ja samalla pysyvän paikallaan, ja meri, johon joki laskee, näyttäytyy romaanissa pakovälineenä (TA, 140). Paulo pyytää roskia rannalta keräävää aaltoa ottamaan hänet mukaansa ja toisaalla sanoo aallon kuljettavan hänet pois (TA, 503; 7568). Ruin hän sanoo heroinin vaikutuksen alaisena matkustavan nimettömällä merillä (TA, 2992). Muistisairas, uurteisen pinnan identiteetit kadottava herra Couceiro, jonka mieltä kuvataan autiomaana, kadottaa Paulon mukaan Dona Helenan lopulta aaltojen keskelle (TA, 9959; 10129). Sileinä pintoina meri ja autiomaat ovat pintoja, joissa ei ole identiteettejä ja joita ei siten voi ymmärtää. Kun Juditen äiti toistelee, ettei hän ymmärrä merta, Paulo ajattelee, että ehkä Couceiro voisi selittää meren latinaksi (TA, 5291). Latina näyttäytyy romaanissa kielenä, jonka avulla asioita luokitellaan, mutta koska identiteettiluokittelut purkautuvat sileällä pinnalla, on meren selittäminen humoristinen ajatus. Jotta järjestys säilyisi, täytyy sileä pinta kääntää uurteiseksi, ja romaanissa

kuvataankin niin ikään humoristinen tilanne, jossa poliisi, yhteiskunnallisen järjestyksen ylläpitäjä, asettelee keppejä ja teippiä pitämään meren etäisyyden päässä (TA, 8403–8404).

Myös pakeneminen, joka ei edellytä paikasta toiseen liikkumista, toistuu romaanissa monissa yhteyksissä. Paulo sanoo Carlos/Soraian paenneen liikkumatta tämän jättäessä perheensä (TA, 2629). Itse hän matkustaa liikkumatta ruosteisella pyörällä kodinhoitohuoneessa (TA, 1185). Paulo myös esittää ajatuksen, että kun hänellä on pyörä, hän ei tarvitse herooinia (TA, 2608). Sekä pyörällä polkeminen että herooinin käyttäminen merkitsevät romaanissa paikallaan pakenemista. Heroiini mahdollistaa Paulolle lentämisen (esim. TA, 1917–1918), ja hän rinnastaa täyden heroiniiniruisen junalippuun (TA, 1897–1898). Rinnastuksen yhteydessä Paulo sanoo, että mikä tahansa auttaisi häntä pakenemaan, minkä voi deleuzelaisittain tulkita mihin tahansa uuteen yhdistelmään astumiseen, mihin tahansa muutokseen tai tulemiseen. Myös Dona Helenan käsi tai hevonen Bico da Areiasta auttaisi Pauloa pääsemään pakoon, tai jalan tai siipien piirtäminen (TA, 1859–1861; 445–446).

Deleuzen ja Guattarin (1988, 282) mukaan kaikki huumeet liittyvät nopeuteen ja nopeuden muutoksiin. Huumeet hävittävät muotoja ja ihmisiä, jolloin ei jää jäljelle muuta kuin intensiivinen nopeuksien ja hitauksien maailma ilman muotoa, ilman subjektia, ilman kasvoja (mt. 283). Heroiinin avulla pakeneminen merkitsee Paulolle staattisesta, rajatusta minuudesta vapautumista, kuten käy ilmi esimerkiksi seuraavasta Paulon heroiniinikokemuksen kuvauksesta: "o frio, o calor, uma comichão que me obrigava a coçar-me o tempo todo, arrancar a pele com as unhas, arrancar-me de mim, libertar-me desta impossibilidade de estar quieto" (TA, 683–684), "the cold, the heat, an itching that made me keep scratching myself all the time, pulling off my skin with my nails, pulling me out of myself, freeing myself from the impossibility of not moving" (EF, 33). Kylmän ja kuumien intensiteetit kiertävät Paulon huumatulla ruumiilla, ja hän kokee paikallaan olemisen mahdottomaksi. Vapautuakseen paikallaan olemisesta Paulon on päästävä irti itsestään. Paulon minuus katoaakin huumeiden vaikutuksen alaisena siinä määrin, ettei hän esimerkiksi tiedä omaa nimeään (TA, 371–372).

Ehjän minuuden liukeneminen ja organismin purkaminen merkitsee ruumiin avaamista uusille yhteyksille, sileän pinnan löytämistä. Deleuze ja Guattari (1988, 479) lähestyvät sileää pintaa myös elimettömän ruumiin käsitteellä. Elimetön ruumis tarkoittaa ruumista, jolta puuttuu elinten organisaatio, jota uurteinen pinta ei ole kääntänyt organismiksi (mt. 158). Elimetön ruumis on se, mikä jää, kun kaikki merkitykset ja subjektivaatiot otetaan pois (mt. 151). Se on muodotonta ja intensiivistä ainesta, kuin muna ennen ekstensiivistä organismia ja sisäelinten organisaatiota: halua, virtaa, intensiteettien jatkumoa (mt. 153; 151; 165). Sellainen elimetön ruumis, joka purkaa kaikki kerrostumat kerralla, voi kuitenkin olla itsetuhoinen ja romahtaa uusiin

yhdistelmiin avautumisen sijaan (mt. 161). Huumeriippuvaiset eivät Deleuzen ja Guattarin (1988, 285) mukaan onnistukaan tekemään riittävän rikasta tai täyttää elimetöntä ruumista intensiteettien virtaamiselle vaan pystyttävät vitrifioidun tai tyhjennetyn ruumiin, jolloin luova pakoviiva muuttuu kuoleman ja hävityksen viivaksi. Vaikka huumeiden tuottama pakoviiva ei johtaisi romahtamiseen, positiivisen, absoluuttisen deterritorialisaation estää pakoviivan muuttuminen suhteelliseksi riippuvuuden aiheuttaman viivan segmentoitumisen takia (mt. 284).

Antunesin romaanissa on useita kohtia, jotka viittaavat ruumiin tyhjentymiseen. Sekä Judite että Carlos/Soraia joutuvat väkivallan kohteiksi, ja näissä tilanteissa tapahtuva elinten organisaation hajoaminen ei johda uusiin yhdistelmiin vaan hävitykseen. Kun Judite raiskataan, hän näkee miehen kitkemässä rikkaruohoja ja kuvaa kokemusta seuraavasti: "um velho a sachar ervas e a lâmina a retalhar-me, a cortar-me, a esvaziar-me do que tenho / não tenho nem sequer uma víscera" (TA, 1587–1588), "an old man hoeing weeds and the blade was slicing me, cutting me, emptying me out of what I have / I don't even have a core" (EF, 80). Kuokan terä pilkkoo Juditen ja tyhjentää hänet niin, ettei hänelle jää mitään. Pian Judite lisää, ettei hänellä ole yhtäkään sisäelintä jäljellä (TA, 1813–1814). Kun Ruin velkojat pahoinpitelevät Carlos/Soraian, kerrontaan liittyy kuvia kalkkunoiden tappamisesta ja teurastamisesta, niiden tyhjentämisestä sisäelimistä (TA, 4673–4674). Elinten tyhjentyminen mainitaan myös romaanin toiseksi viimeiseen lukuun sijoittuvassa voimakkaassa subjektin ja organismin hajoamisen kuvauksessa, jossa Carlos/Soraia paremman työn perässä Espanjaan matkustettuaan joutuukin kidutuksen kohteeksi. Tässä kohtauksessa kidutettu Carlos/Soraia sanoo verensä olevan sisäelimistään tyhjennettyjen sikojen verta (TA, 11509).

Paulo sanoo, että myös Dona Helena voisi auttaa häntä pakenemaan, sillä tämän tytärkin on lähtenyt (TA, 1872). Noémian lähtemisellä Paulo viittaa tämän kuolemaan. Kuolema yhdistyy romaanissa välillä myös hevosiin liittyvään kuvastoon. Sen lisäksi, että Paulo toivoo voivansa paeta ravaamalla, hänen halunsa olla hevonen yhdistyy myös haluun tulla ammutuksi, mikä johtaa hänen mukaansa ajattelun lakkaamiseen (TA, 222–223). Myös Judite toivoo kuolevansa hevoseksi muuttumisen kautta viitatessaan itseensä mustalaisten tammana, joka tapetaan pistoolilla mäntymetsikössä (TA, 1677–1682). Judite toivoo kuolemalla pystyvänsä pakenemaan katsetta, Paulolle kuolema merkitsee inhimillisen ajattelun loppua. Deleuze (2004, 138) ajattelee Maurice Blanchot'n ajatuksia seuraten, että kuolemalla on kaksi puolta, joista toinen on henkilökohtainen ja koskee minuutta tai egoa, mutta toinen on persoonaton ja viittaa vapaiden erojen tilaan, kun ne eivät ole enää alisteisia minuuden tai egon muodolle. Freudin tuotannossa esiin tuleva kuolemanvietti viittaa Deleuzen (2004, 139; 322) mukaan ensimmäiseen puoleen, sillä siinä on kyse paluusta liikkumattomaan ainekseen. Deleuzen (2004, 322) mukaan kuolemanvietissä on kuitenkin pohjimmiltaan kyse intensiivisen yksilön vapautumisesta.

Deleuzen näkemys kuolemanvietistä liittyy ei-havaittavissa-olevaksi-tulemiseen, joka on naiseksi-tulemisesta alkaneen tulemisen jatkumon viimeinen vaihe ja merkitsee täyttämistä vapautumista inhimillisistä intresseistä ja organisoivasta havainnoinnista. Colebrook (2002, 129–130) sanoo ei-havaittavissa-olevaksi tulevan vapautuvan rajallisista kuvista, joita hänellä on itsestään, jolloin hän ei enää tiedä, kuka tai mikä hän on. Ei-havaittavissa-olevaksi tullessaan ihminen vapautuu osittaisesta näkökulmastaan ja myöntää havaitsemansa elämän luovan voiman (2002, 129). Se, joka tulee ei-havaittavissa-olevaksi, ei Colebrookin (2002, 129) mukaan enää näe itseään elämästä irrallisena eikä siten reagoi elämää vastaan illusorisesta empiirisen havainnoinnin asemasta käsin. Liike tai tuleminen on Deleuzen ja Guattarin (1988, 280–281) mukaan luonteeltaan ei-havaittavissa olevaa, sillä havainto voi havaita liikkeen vain liikkuvan ruumiin siirtymisenä tai muodon kehittymisenä. Ei-havaittavissa-olevaksi-tuleminen onkin Colebrookin (2002, 132) mukaan havainnon raja, jossa emme enää ole havaitsevia olioita vaan yhtä elämän virran kanssa. Tällöin havainto voi aueta kohti virtuaalista (Colebrook, 129, 131).

Antunesin romaanissa Judite lähenee ei-havaittavissa-olevaksi-tulemista istuessaan takapihallaan Bico da Areiassa. Romanin viides luku alkaa Juditen puheella: "À tarde sentava-me no quintal da casa sem pensar em nada, sem sentir nada, sem olhar para nada, o tempo graças a Deus imóvel, apenas eu livre para sempre do que me limitava e prendia, livre de mim" (TA, 1473–1474), "In the afternoon I used to sit in the backyard not thinking about anything, not feeling anything, not looking at anything, time was motionless thank God, me alone free forever from what limited me and was holding me back, free from myself" (EF, 74). Tässä Juditen ajattelu ei suuntaudu mihinkään objektiin, eikä hänellä ole henkilökohtaisia tuntemuksia. Hän sanoo vapautuvansa kaikesta intentionaalisesta toiminnastaan, kaikista rajoitteista ja pidäkkeistään, itsestään.

Vielä selkeämpi ei-havaittavissa-olevaksi-tuleminen löytyy jo mainitsemastani Carlos/Soraian kokeman kidutuksen kuvauksesta. Kidutusta kuvataan sekä Carlos/Soraian että Paulon äänellä, vaikka Paulo ei ole ollut tilanteessa paikalla. Yhtenäisen kertojan position hajottaminen viittaa empiirisen havainnoinnin näkökulman ylittämiseen, ja sisällön tasolla aivan luvun lopussa saavutetaan havainnon raja, jossa Carlos/Soraia lakkaa olemasta ja yhdistyy elämän virtaan, liukenee sileälle pinnalle. Ensin Carlos/Soraia kuvailee tilanteesta pakenemista keinumista ajatteleamalla, sitten Paulo kuvaa hetkeä, jolloin kidutuksen aiheuttamaa kipua ei enää voi paeta: "ao atingirem o nervo nem uma dor, o chicote de um relâmpago, todos os ossos a arderem, a tornarem-se torresmos e a arderem de novo [...] porque você não grita, não existe [...] existe a dor" (TA, 11507–12), "when they hit the nerve it wasn't pain, it was the jab of a lightning bolt, all her bones were on fire, turning into mushy lard and then on fire again [...] why don't you scream, you don't

exist [...] the pain exists" (EF, 574). Katkelmassa ei kuvata kipua subjektin tunteena vaan salaman ruoskintaa, joka saa luut palamaan, muuttumaan kamaraksi ja palamaan uudelleen. Hetkeä myöhemmin mainitaan ymmärryksen ylittävä tulipiikki (TA, 11515). Kokemus ylittää subjektin havainnoinnin ja tuntemisen, ja subjekti katoaa, jolloin jäljelle jää vain elimetön ruumis, jossa kivun intensiteetit kiertävät. Kipu näyttäytyy tässä itsenäisenä affektina, joka on olemassa kokevan subjektin katoamisesta huolimatta. Luvun lopussa kuvataan totaalinen subjektiivisuuden nollapiste, kun Carlos/Soraia kertoo saavuttaneensa meren ja liuenneensa siihen (TA, 11604).

Ei-havaittavaksi-olevaksi tulevan aika poikkeaa subjektin ajasta. Edellä esittämässäni Judite-lainauksessa Judite sanoo vapautensa olevan ikuista, ja pian hän sanoo menneisyytensä saapuvan ja lähtevän laineiden mukana, edestakaisessa liikkeessä vailla merkitystä (TA, 1480–1481). Itsestään vapautuessaan Judite vapautuu myös subjektien ajasta, mitattavasta kronologisesta ajasta, jossa nykyhetki toimii aikaa organisoivana pisteenä. Judite ei hahmota menneisyyttään enää suhteessa nykyhetkeen, aseta sitä hetkien jatkumoon, joka antaisi sille merkityksen, vaan hänen nykyhetkensä liukenevat aaltojen liikkeeseen. Hän katsoo, ettei hetkillä ole niille merkityksen antavaa identiteettiä sen enempää kuin jatkuvassa liikkeessä virtaavalla vedellä.

Romaanissa on useita subjektin kronologisesta ajasta poikkeavaan ajan hahmottamiseen viittaavia kohtia. Kun sairaalassa sanotaan, etteivät potilaat tule toimeen ajan kanssa, Paulo toteaa heidän olevansa väärässä, sillä hän osaa katsoa, paljonko kello on. Sitten hän luettelee: viittä vaille kuusi, kaksikymmentä yli seitsemän, kaksitoista yli kahdeksan (TA, 422–425). Kellonajat ilmaisevat kronologista hetkien jatkumoa, mutta kun Paulo asettaa eri kellonajat tällä tavalla rinnakkain, ikään kuin yhtäaikaaisina, tuntuu hetkien jatkumo olevan vailla perustaa. Samalla tavalla kuin Judite ei erota laineiden tai elämänsä hetkien erillisiä identiteettejä, ei Paulo näe eroa sen välillä, putoaako vesisäiliöstä pisaroita vai putoaako sama pisara ikuisesti (TA, 1004–1006). Paulo kokee ajan kanssa samanlaisen organisoivasta näkökulmasta vapautumisen kuin hevoslauman virtaavan liikkeen edessä, jolloin hetket eivät ole enää erillisiä, laskettavia yksiköitä: "a igreja badalava horas impossíveis de contar, quinze, dezassete, seiscentas" (TA, 11439), "the church was tolling hours that were impossible to count, fifteen, seventeen, six hundred" (EF, 571).

Romaanissa vaikuttaakin kronologisen ajan rinnalla toisenlainen aika tai ajan hahmottamisen tapa, jota voi lähestyä Deleuzen käyttämän Aionin käsitteen avulla. Deleuze erottaa toisistaan Aionin ja Kronoksen, joista Kronos viittaa subjektien aikaan, organisaation tason aikaan, kun taas Aion on riippumaton muodoista ja subjekteista ja liittyy siten konsistenssin tasoon (Deleuze & Guattari 1988, 262). Kronoksen ajassa nykyhetki toimii aikaa organisoivana pisteenä, jolloin aika on Deleuzen (1990, 162) mukaan epäjatkuvaa, jaettavaa ja mitattavaa. Aion puolestaan viittaa jatkuvaan, virtaavaan, kronologiasta riippumattomaan tulemisen aikaan (Deleuze & Guattari

1988, 263). Aionia Deleuze (1990, 62; 165) kutsuu ikuisen paluun ajaksi tai ajan tyhjäksi muodoksi.

#### **4. Kerronnan rakenteiden hajoaminen**

Tässä luvussa tarkastelen Antunesin romaanin kerrontaa Deleuzen ja Guattarin rihmaston käsitteen avulla. Lähestyin luvussa 3.3 romaanin henkilöahmoja konsistenssin tason henkilöahmoina, jotka eivät toimi kokemuksen virran perustana vaan ovat pikemminkin kokemuksen virran tuotteita. Samalla tavalla katson, että romaanin kertojaäänät eivät viittaa valmiisiin, transsendenteihin kertojapositioneihin, vaan ne ovat aina kerronnan rihmastossa tuotettuja.

Romaani edustaa minäkerrontaa, mutta minäkertojia on useita, yhteensä ainakin viisitoista. Kertoja vaihtuu usein, välillä monta kertaa samalla sivulla, ja kertojat esittävät tapahtumista erilaisia versioita, mikä luo kerrontaan epäyhtenäisyyttä. Kertojien identiteettejä ei ilmaista tekstissä selkeästi, eikä kertojan vaihtumisesta ole graafista merkintää. Kun kertojat lisäksi toistavat toistensa lausumia, ei heitä voi pitää tiukasti toisistaan erillisinä. Antunesin romaanien minäkertojista tulisikin Vieiran (2010, 64–65) mukaan käyttää termiä ääni, jota ei voi hänen mukaansa pitää kertojan synonyymina, sillä osa äänistä esiintyy vain toisten äänten sisällä. Puhunkin kertojista tässä luvussa kertojaääninä.

Antunesin romaanien kertojaäänten moneutta on lähestytty monesta eri näkökulmasta. Vieira (2010, 53–54; 65–69) ajattelee, että äänten moneus on tulkitavissa klassisen tragedian kuoroksi, ja toisaalta hän lähestyy ääniä Bahtinin dialogisuuden ja polyfonian käsitteiden avulla. Seixon (2011, 36) mielestä Antunesin romaanien hajautettu kerronta tarkoittaa sitä, ettei Antunesin romaaneissa ole kertojaa. Itse lähestyn romaania rihmastollisena kerrontana, joka tuottaa jatkuvasti uusia kertojaääniä. Käytän myös Deleuzen tyylin, vapaan epäsuoran esityksen ja lopulta myös neljänneen persoonan käsittettä kuvatakseni sitä, miten romaanin kerronta ylittää inhimillisen subjektin organisoivan näkökulman.

Kertojaäänten moneuden lisäksi tärkeitä kerronnan peruspiirteitä ovat kerronnan retrospektiivinen eteneminen, lineaarisen ajan murtuminen, fragmentaarinen syntaksi sekä se, ettei kertomus aina sijoitu tunnistettaviin aikoihin ja paikkoihin. Nämä piirteet tukevat monin tavoin toisiaan, kuten pyrin tässä luvussa osoittamaan. Nämä piirteet ovat myös tyypillisiä Antunesin kerronnan piirteitä. Esimerkiksi Francisco (2011, 134) kiinnittää huomiota Antunesille tyypilliseen heterogeenisten ja epäjatkovien ajallisuuksien virtaan sekä siihen, miten eri ajat ovat läsnä samaan

aikaan. Oliveira (2017, 20; 23) ajattelee, että kun jokainen ääni tuo mukaan omat ajallis-tilalliset kontekstinsa, kerrontaan syntyy äänien ja aikojen välitila.

Oliveira (2017) on tutkinut rihmastollisen kerronnan näkökulmasta Antunesin romaania *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), ja hän löytää romaanista monia samoja piirteitä, joihin olen itse kiinnittänyt huomiota tarkastelemassani romaanissa. Hän kiinnittää huomiota esimerkiksi kerronnan virtaavuuteen ja siihen, miten kuva henkilöistä muuttuu koko ajan (mt. 21–22). Niin ikään Antunesin kerronnan rihmastollisia piirteitä tarkasteleva Francisco (2011, 141–146) hyödyntää tarkastelussaan Pierre Lévy'n muotoilemia hypertekstin piirteitä, joita ovat esimerkiksi tekstin muodonmuutokset ja heterogeenisyys. Oman tutkielmani kannalta mielenkiintoista on, että Levý on Franciscon (2011, 147) mukaan hyödyntänyt Deleuzen ja Guattarin rihmaston käsitettä. Kerronnan rihmastollisia piirteitä voikin ajatella myös hypertekstuaalisina, minkä myös Askin (2016, 45–50) nostaa esiin differentiaalista narratologiaa muotoillessaan. Kuten rihmasto, myös hyperteksti haarautuu eri suuntiin ja järjestyy linkittymisen tai kytkeytymisen, ei kronologiseen ketjuun asettumisen kautta.

Luvussa 4.1 tarkastelen sitä, miten teksti kytkee yhteen eri kertojäänten itsessäänkin fragmentaarisia ja muuttuvia kertomuksia. Kiinnitän huomiota siihen, millä tavoilla puhuja romaanissa vaihtuu ja mistä puhujan vaihtumisen huomaa, sekä siihen, miten kerronnan rihmasto tuottaa uusia ääniä ja leviää siten jatkuvasti laajemmalle. Tarkastelen tekstissä esiintyviä, rihmastolle tyypillisiä murtumia, uudelleen aloittamisia ja suunnanmuutoksia. Nostan esiin sen, miten virtaava syntaksi mahdollistaa kerronnan rihmastollisen etenemisen. Syntaksi ei noudata kielipillisiä konventioita, sillä romaanin virkkeet alkavat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta isoilla alkukirjaimilla vain lukujen alussa ja päättyvät pisteeseen vain lukujen lopussa. Pisteiden sijaan lauseet tai lausefragmentit erotetaan toisistaan pilkulla tai rivinvaihdolla.

Nostan romaanin pisteillä virkkeisiin jaetut kohdat esiin luvussa 4.2, ja katson, että niissä minäkertoja yrittää tavalla tai toisella vakiinnuttaa oman transsendentin asemansa, järjestää kokemuksen rihmastollisen virran puumaiseen organisaatioon. Nämä poikkeukset kuitenkin vahvistavat sen säännön, ettei romaanin minäkertojilla ole transsendentteja asemia. Niinpä myöskään tyyli ei ilmaise puhujien näkökulmia vaan sen sijaan tuottaa ne. Tarkastelenkin tässä luvussa sitä, miten romaanin tyyli, sen virtaava syntaksi, ylittää yksilöiden näkökulmat. Lähestyn romaania myös vapaan epäsuoran käsitteen avulla tarkastellessani sitä, miten subjekti ei ole romaanissa lausumiensa lähde vaan lausumat tulevat aina muualta. Otan käyttööni myös Deleuzen haptisen kokemuksen käsitteen, jonka avulla lähestyn sitä, miten havainnot eivät romaanissa organisoidu subjektin yhtenäiseksi havaintokentäksi.



Luvussa 4.3 tarkastelen lineaarisen ajan murtumista. Tarkastelen sitä, millaisia tapahtuma-aikojen yhteenkietoutumisia romaanissa on, sekä sitä, mikä mahdollistaa nämä yhteenkietoutumiset. Katson, että kertojajääniä eri aikoihin ja paikkoihin sijoittuvat muistot ja kuvitelmat sekoittuvat niin, että niistä muodostuu yksi valtava taso, jossa kerronta voi vapaasti liikkua. Lähestyn tätä tasoa Deleuzen sileän pinnan ja konsistenssin tason käsitteiden avulla. Tuon esiin sen, miten kerronnan vapaan liikkumisen mahdollistaa fragmentaarisen, virtaavan syntaksin ohella kerronnassa paljon käytetty verbin infinitiivimuoto tai verbin jättäminen kokonaan pois. Tarkastelen myös tekstin dynaamista tai prosessuaalista luonnetta. Vaikka kerronta on retrospektiivistä ja periaatteessa kaikki on jo tapahtunut, menneisyyden hetkillä ei ole selkeää identiteettiä, vaan ne voivat muuttua.

Tutkielmani viimeisessä luvussa pyrin paikantamaan kertojajääniä preesensissä esitettyjä kerronnan hetkiä. Tarkastelen myös kerronnassa ajoittain esiintyvää huojuntaa ensimmäisen ja kolmannen persoonan välillä, ja nostan esiin ulkopuolisen kertojan mahdollisuuden sekä mahdollisen kehystekstin. Kyseenalaistan kuitenkin kolmannen persoonan sijoittumisen mihinkään transsendenttiin, kerronnan rihmastolle ulkopuoliseen pisteeseen. Kiinnitän myös huomiota diegeettisen maailman rakoiluun, joka kyseenalaistaa lukijan transsendentin aseman suhteessa tekstiin. Lopuksi paikannan kertomuksen ykseyden virtuaaliseen kertomuksen Ideaan.

#### 4.1 Rihmastollinen kerronta

Paulo sanoo, että hänen elämänsä muistuttaa hänen kohtaamaansa lehden ajanvietepeliä. Pelin alkuasetelma kuvataan seuraavasti:

um quadrado de fios entrelaçados, cada fio um caminho, de uma banda do quadrado cinco inícios de caminho, em cada início de caminho um Príncipe de uma cor diferente, da banda oposta a Princesa que um dos fios alcança, adivinha qual dos Príncipes desposará a Princesa, a solução ao contrário em letra pequenina  
O Príncipe Azul (TA, 10907–10911)

a square with connecting threads and each thread's a path, on each side of the square are five threads starting, at the start of each path is a different color Prince, on the opposite side is the Princess that one of the threads reaches, find out which Prince will marry the Princess, the answer is upside down in tiny letters  
The Blue Prince (EF, 545–546)

Paulon kuvaama ajanvietepeli edustaa uurteista pintaa tai puumaista järjestystä. Tila on rajattu neliön sisään, mikä tekee siitä yhtenäisen, suljetun kokonaisuuden, jossa on selkeä sisä- ja

ulkopuoli. Prinssien alkuasemat ovat tarkkaan määrätty, ja heidän sijaintinsa tietyn langan päässä määrää sen, miten he voivat tilassa edetä. Viivoissa on selkeät alku- ja loppupisteet, ja yksi viiva kytkee prinsessan ja sinisen prinssin toisiinsa ennalta määrätyllä tavalla. Koska reitit ovat tarkkaan ennalta määrätty, pelaajan tehtävä on vain jäljentää ne kynällään tai sormellaan. Vaihtelulle pelissä ei ole tilaa, sillä joka kerta sininen prinssi saavuttaa prinsessan samaa linjaa pitkin. Pelin sisäisiä suhteita määrittävät prinssien ennaltamäärätyt tehtävät, aivan kuten nappuloiden tehtävät shakissa, joka Paulon mukaan sijaitsee samalla ajanvietesivulla ja jota Deleuze ja Guattari (1988, 352–353) käyttävät esimerkkinä uurteisesta pinnasta (TA, 10907). Shakkilauta on Deleuzen ja Guattarin (1988, 352–353) mukaan suljettu ja aina samalla tavalla jaettu, ja vaikka nappuloiden yhdistelmien lukumäärä on valtava, on shakki pohjimmiltaan staattinen peli, sillä nappuloiden etenemisen määräävät aina niiden muotojen mukaiset sallitut liikkeet.

Paulo lähtee jäljentämään prinssien viivoja aloittaen varmasta voittajasta. Sininen prinssi ei kuitenkaan saavuta prinsessaa, joten Paulo jäljentää vihreän, keltaisen, ruskean ja punaisen prinssin viivat, mutta prinsessa pysyy naimattomana. Sitten Paulo aloittaa viivan jäljentämisen prinsessasta: "refaço o caminho a partir da Princesa em espirais infinitas e sem que me aperceba o indicador no alto da folha onde Príncipe nenhum, a fotografia de um senhor que dá lições de gramática a leitores" (TA, 10911–10914), "I go back over the path starting from the Princess with endless spirals, not noticing that my finger's over the page where there's no Prince, there's a photo of a gentleman giving grammar lessons to readers" (EF, 546). Selkeä, pisteet toisiinsa yhdistävä viiva muuttuu Paulon sormen alla loputtomiksi spiraaleiksi, pakoviivaksi, joka lopulta pakenee neliön sisältä, yhdistyy ulkopuoleen, kieliopillisia neuvoja antavaan palstaan. Kuten sairaalan piirroksissa, myös tässä Paulo laittaa jäljennöksen kartalle tekemällä uusia yhteyksiä sen kanssa, tuottamalla molaarisen avioliiton organisaation purkavan molekulaarisen pakoviivan.

Toisin kuin ajanvietepelissä, Antunesin romaanin alussa ei esitellä juonellista alkuasetelmaa, jossa henkilöt olisivat rooliensa mukaisissa asemissa ja josta kronologinen juoni, toisiaan seuraavien nykyhetkien jatkumo lähtisi rakentumaan. Romaani alkaa seuraavilla sanoilla: "Tinha a certeza que sonhara aquele sonho na véspera ou na antevéspera" (TA, 33–34), "I was sure I had that dream last night or the night before" (EF, 1). Ensimmäinen minäkertoja Paulo aloittaa imperfektikerrontansa viittaamalla vieläkin aikaisempiin tapahtumiin, ja koska tässä viitataan jo uneksittuun uneen, romaanin alku ei merkitse niinkään tapahtumien alkua kuin jo tapahtuneen toistoa.

Romaanin alussa kerrottuja tapahtumia ei paikanneta alkuperäiseen uneksimisen tai tapahtuman hetkeen, josta juoni lähtisi kronologisesti rakentumaan. Myöskään kerrontaa ei paikanneta kertojan nykyhetkeen, joka toimisi tapahtumia organisoivana pisteenä. Alkupisteen tai

loppupisteen sijaan kertomus alkaakin keskeltä, mistä se lähtee kytkeytymään moniin eri suuntiin. Muut luvut seuraavat tätä ensimmäisen luvun rihmastollista logiikkaa. Kaikki luvut liikkuvat ajassa vapaasti sekä eteen- että taaksepäin, minkä lisäksi lähes kaikki luvut kytkevät toisiinsa useita kertojaääniä. Luvut yhdistyvät toisiinsa, mutta eivät niin, että seuraava luku alkaisi siitä, mihin edellinen on päättynyt, sillä lukujen välillä ei ole selvää ajallista etenemistä tai kausaalista yhteyttä. Luvut yhdistyvät toisiinsa aina keskeltä, kun samat kertomuksen linjat leikkaavat niiden poikki.

Deleuze ja Guattari (1988, 380) sanovat, etteivät nomadin liikeradan pisteet ole alkua tai loppupisteitä vaan uudelleen aloittamisista. Nomadin matka rakentuu uudelleen aloittamisissa tapahtuvien suunnanmuutosten kautta (mt. 380). Antunesin romaanista nomadisen tekee pohjimmiltaan sen virtaava syntaksi, joka siirtyy kuvasta toiseen, toistaa kuvia ja liittää niitä yhteen uusilla tavoilla. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta romaanin virkkeet alkavat isoilla alkukirjaimilla vain lukujen alussa ja päättyvät pisteeseen vain lukujen lopussa<sup>8</sup>. Näin virkkeissä ei ole alkuja tai loppuja vaan vain liikettä, suunnanmuutoksia ja yhteen kytkeytymisiä. Kerronta rakentuu pääosin virkettä pienemmissä osissa, ja lauseet ovat vain harvoin perinteisen syntaksin mukaisia.

Romaanin virtaava syntaksi mahdollistaa sen, että eri äänten esittämät, eri aikoihin ja paikkoihin sijoittuvat muistojen, tapahtumien, havaintojen ja tunteiden fragmentit liittyvät toisiinsa hyvin hienovaraisesti. Osa lausefragmenteista on kuitenkin erotettu omille riveilleen, minkä lisäksi tekstissä on repliikkejä ja kursivoituja kohtia. Nämä asettelultaan muusta tekstistä poikkeavat kohdat tuottavat katkoksia tekstin virtaan ja mahdollistavat sen, että teksti lähtee uusiin suuntiin, uusille reiteille. Teksti kokeilee aina uusilla yhteyksillä ja etsii sitä muuttavia yhteyksiä, mikä on Deleuzen (1992, 34) ja Guattarin mukaan rihmastolle ominaista. Katkoksen aiheuttavat kuvat tai lausumat eivät kuitenkaan pysy asettelullisesta poikkeavuudestaan huolimatta erillisinä, sillä ne toistuvat muussa tekstissä. Näin syntaksi kytkee myös niitä yhteen uusien kuvien ja lausumien kanssa.

Antunesin romaani on täynnä niin ikään rihmastolle ominaisia murtumia. Murtuma ei ole Deleuzen (1992, 30) ja Guattarin mukaan rihmastossa kohtalokas, sillä rihmasto alkaa aina uudelleen, missä tahansa se onkin, ja jonkin yhteyden murtumisen seurauksena rihmasto kasvaa vain pidemmälle toisia kytköksiä pitkin. Antunesin romaanissa lauseet murtuvat jatkuvasti keskeltä, ja välillä jopa sanat katkeavat, kuten seuraavassa Amélian kerronnan esimerkissä: "o meu marido nunca me disse que fedia a água, o meu marido nun / a dizer que eu fedia a água e se ia embora com ela" (TA, 6440–6441), "my husband never told me I stank of water, my husband ne... / saying that I

---

<sup>8</sup> Vaikka romaanissa on 625 sivua, siinä on Vieiran (2010, 90) mukaan yhteensä vain 107 pistettä.

stank of water and went off with her" (EF, 325). Englanninkieliseen käännökseen on lisätty kolme pistettä, mikä antaa vaikutelman kytköksen jatkumisesta. Tässä kytkös kuitenkin murtuu, ja toinen, vastakkainen lausuma näyttää ottavan sen paikan, mikä mahdollistaa Amélian miehen lähtemisen. Koska kertomus noudattaa rihmaston logiikkaa, murtuma ei ole kohtalokas vaan tuottava, uutta luova.

Erilaisten kertojaäänien esittämät kertomukset ovat rihmastollisia, sillä niissä on paljon aloituksia ja uudelleen aloituksia, korjauksia, suunnanmuutoksia ja kaikenlaista yksilön vapaata assosiointia. Esimerkiksi kertojaäänien epäröinnistä ja moninkertaisesta korjauksesta sopii seuraava katkelma Juditen puheesta romaanin viidennestä luvusta:

o meu vestido castanho  
lilás  
bordeaux  
roxo  
o meu vestido roxo com uma faixa verde (TA, 1826–1829)

my brown dress  
lilac  
maroon  
purple  
my purple dress with the green sash (EF, 91)

Sen sijaan, että Judite esittäisi propositionaalisen väitteen mekostaan, sanoisi sen olevan *joko* ruskea *tai* liila, hän sanoo mekon olevan ruskea *tai* liila *tai* punaruskea *tai* violetti. Jokainen rivinvaihto merkitsee tekstin katkosta ja haarautumista uuteen suuntaan. Mekon väri vaihtelee niin nopeasti, ettei lukija ehdi nähdä mekkoa mielessään ennen kuin sen väri on muuttunut. Välillä uudelleen aloittamiset merkitsevät ajallista siirtymää kertojaäänien muistoissa, kuten seuraavassa Ruin sedän, Pedron, kerronnan katkelmassa: "enquanto eu pegava na raqueta de pingue-pongue e na bola / enquanto eu pegava na caneta a que faltava o aparo" (TA, 4209–4210), "while I picked up the Ping-Pong paddle and the ball / while I picked up the pen that was missing its tip" (EF, 212). Pedro sanoo poimineensa mailan ja pallon, aloittaa alusta uudelleen, ja sanoo poimineensa kynän.

Sen lisäksi, että teksti esittää eri kertojaäänten fragmentaarisia ja muuttuvia kertomuksia, se myös kytkee niitä yhteen, ja nämä uudet yhdistelmät ovat vielä fragmentaarisempia ja muuttuvampia. Kahta ensimmäistä ja yhtä viimeistä lukua lukuun ottamatta jokaisessa luvussa toimii monia eri kertojaääniä, joita romaanissa on yhteensä ainakin viisitoista. Jo ennen ensimmäistä puhujan vaihtumista kerrontaan sekoittuu ilmaisuja useammasta lähteestä, sillä lääkärin sairaalassa esittämä repliikki "não sentem quase nada tão difícil ajudá-los a sentir de novo"

(TA, 96; 248), "they have practically no feeling, it's so hard to help them get to feel again" (EF, 4; 11) kytkeytyy Paulon minäkerrontaan ja asettuu siinä uusiin yhteyksiin.

Romaanin kerronta vaeltaa vapaasti näkökulmasta toiseen. Puhujan vaihtumisesta ei ole tekstissä yleensä mitään graafista merkintää, jolloin lukija huomaa puhujan vaihtumisen vain tunnistaessaan uuden puhujan tähän liittyvästä kuvastosta tai tämän käyttämistä viittaussuhteista. Paulon ääni tunnistetaan häneen liittyvän kuvaston lisäksi esimerkiksi siitä, että hän viittaa isänä henkilöön, joka on tulkittavissa Carlos/Soraiksi tai herra Couceiroksi. Kuvat eivät kuitenkaan tekstissä kiinnity vain yhteen henkilöhahmoon, ja kun äänet lisäksi toistavat toistensa lausumia, heitä ei voi pitää vakaina, toisistaan eristyksissä olevina havaitsijoina tai puhujina.

Puhuja vaihtuu romaanissa hyvin hienovaraisesti, esimerkiksi seuraavalla tavalla:

se a minha avó lhe passeasse na cara  
se a minha mãe cega me passeasse na cara os dedos interrogativos, lentos (TA, 1077-1079)

if my grandmother would only stroke her face  
if my blind mother would only run her slow, questioning fingers over my face (EF, 53)

Tämä puhujan vaihdos, jossa Paulon minäkerronnasta siirrytään Juditen minäkerrontaan, on romaanin ensimmäinen. Vaihdos tapahtuu tässä muuttamalla puhujan suhdetta viittaussuhteeseen, vaihtamalla Paulon isoäitiin viittaaminen Juditen äitiin viittamiseen. Asettellullisesti puhujan vaihtuminen osoitetaan tässä rivin vaihdolla, mutta usein puhuja vaihtuu kesken rivin ja niin huomaamattomasti, ettei vaihtumista huomaisi, ellei lukija olisi oppinut yhdistämään tiettyjä lauseiden fragmentteja tiettyihin henkilöihin, joista puhutaan, tai tiettyjen henkilöiden puheeseen. Esimerkiksi seuraavassa pilkkua edeltävä lausefragmentti on Amélian viittaus Carolen tyttären asenteeseen drag queeniksi ryhtynyttä isäänsä kohtaan ja pilkun jälkeinen lausefragmentti Paulon puhetta isästään: "depois do que nos fez à minha mãe e a mim, o meu pai esse enrugava a colcha e alisava a colcha" (TA, 2106–2107), "after what she did to my mother and me, that father of mine ruffling the quilt and smoothing the quilt" (EF, 105). Jos peiton rypistämistä ja silittämistä ei muualla kerronnassa yhdistettäisi niin vahvasti Carlos/Soraian henkilöhahmoon, puhujan vaihtuminen jäisi tässä lukijalta kokonaan huomaamatta.

Puhuja vaihtuu romaanissa usein, useimmiten monta kertaa yhden luvun sisällä. Esimerkiksi yllä mainitun Paulon isoäitiin ja Juditen äitiin viittaavan lainauksen jälkeen puhuja vaihtuu muutamaa riviä myöhemmin takaisin Pauloon ja siitä saman tien Carlos/Soraiaan: "e o meu pai queria ver-te Judite, queria saber de nós, olhar para ti, o teu enfeite de pérolas, a tua blusa bordeaux, saí da discoteca sem tirar a cabeleira postiça, limpar a maquilhagem" (TA, 1087–1088),

"and my father wanted to see you Judite, he wanted to know about us, looking at you, your pearl accessories, your maroon blouse, I left the disco without taking off the wig, cleaning off the makeup" (EF, 53–54). Tässä Juditen minäkerronta keskeytyy Paulon alkaessa kertoa hänelle, että Carlos/Soraia halusi nähdä hänet. Carlos/Soraian ääni keskeyttää puolestaan Paulon minäkerronnan kertomalla, miten hän lähti klubilta tapaamaan Juditea.

Äskeisessä esimerkissä Paulon ääni palaa kerrontaan kommentoidakseen Juditen minäkerrontaa, kommunikoidakseen Juditen äänen kanssa. Minäkerronnassaan Paulo kuvailee Carlos/Soraian tuntemuksia, joiden mukaista toimintaa tämän ääni herää puolestaan toteuttamaan. Näin äänet herättävät romaanissa uusia ääniä ja tuottavat uusia kerronnan linjoja. Äänten määrä lisääntyy aivan viimeiseen lukuun asti, ja niiden rihmastollinen molekulaaristen kytkentöjen sarja leviää aina vain laajemmalle sen sijaan, että se asettuisi uurteisen pinnan kiinteisiin uomiin.

Äänet eivät viittaa valmiisiin, transsendenteihin kertojien asemiin, vaan ne ovat aina alati laajenevassa kerronnan rihmastossa tuotettuja. Romaani ei rakenna kertojien sisäistä järjestystä vaan jatkuvasti muuttuvan kerronnan kartan. Koska mikään ennalta määrätty järjestys tai päämäärä ei rajoita uusien äänien ilmaantumista, äänet voivat olla myös ei-inhimillisiä, kuten luvussa 18, jossa poliisin saapumisesta Ruin kuolinpaikalle kertova Amélian ääni herättää koiran äänen. Rui on ottanut rannalla heroiniyliannostuksen Carlos/Soraian kuoltua. Rannalle saapuva poliisi huomaa Ruin mukana olleen koiran kadonneen ja ihmettelee, missä koira on, mitä Amélia kommentoi seuraavasti: "como se o rafeiro lhes pudesse contar que na terça-feira vinte e um de setembro de mil novecentos e noventa e oito chegámos à Fonte da Telha na camioneta, o defunto e eu" (TA, 6597–6598), "as if the mastiff could tell them that on Tuesday the twenty-first of September nineteen ninety-eight we got to Fonte de Telha by bus, the deceased and I" (EF, 332). Tästä teksti jatkuu koiran minäkerrontana, joka pian kytkeytyy ruumiinavausraportin tekstiin ja herättää raportin kirjoittajan minäkerronnan.

Puhujasta toiseen voidaan siirtyä myös esimerkiksi rinnastuksen kautta, kuten seuraavassa esimerkissä: "não disfarçava, não cobria, não escondia, um parentesco com a minha mãe a mirar-se depois do vinho no guarda-fato do Bico da Areia na mesma incompreensão e no mesmo rancor" (TA, 2073–2075), "she didn't disguise, she didn't cover, didn't hide, looking like my mother looking at herself after some wine in the wardrobe at Bico da Areia with the same incomprehension and the same rancor" (EF, 104). Tässä Amélia puhuu drag queen Carolesta, kun Paulo keskeyttää hänet sanomalla, että Carole näytti hänen äidiltään tämän katsoessa itseään vaatekaapin peilistä.

Osa kertojista on keskeisimpien tarinalinjojen kannalta hyvin vähämerkityksisiä sivuhenkilöitä, mutta heidän puheensa saa romaanissa paljon tilaa. Esimerkiksi Carlos/Soraiaa

hoitava lääkäri, jonka vastaanotolla tämä käy romaanissa kerran ja joka voidaan siten laskea juonen kannalta sivuhenkilöksi, on äänessä lähes kokonaisen luvun verran. Romaani muistuttaa tältä osin Go-peliä, jossa nappuloiden asemia ei ole ennalta määrätty ja jota Deleuze ja Guattari (1988, 352–353) käyttävät esimerkkinä sileästä pinnasta. Go-pelissä nappulat, jotka eivät ole erotettavissa toisistaan muotonsa perusteella, järjestäytyvät avoimeen tilaan ja pystyvät ilmestymään tilassa mihin tahansa (Deleuze & Guattari 1988, 353). Samoin Antunesin romaanissa kertojajäät liikkuvat tilassa, joka ei ole ennalta uurrettu, ja laajentavat sitä jatkuvasti eri suuntiin.

#### 4.2 Näkökulmat ylittävä tyyli

Deleuzen tapa ajatella tyylin ja näkökulman suhdetta poikkeaa perinteisestä ajattelutavasta, jossa tyyli nähdään jonkin näkökulman ilmaisuna, sillä Deleuze katsoo, että tyyli on se, mikä mahdollistaa näkökulman. Deleuze ja Guattari (1993, 180) sanovat tyylin olevan kieleen itseensä sisältyvää vierasta kieltä. Kieleen sisältyvät vieras kieli liittyy heidän ajatuksiinsa minoritaarisesta kielen käsittelystä, joka ei toimi edeltävien kategorioiden mukaan, jossa kielen muuttujista ei uuteta vakioita vaan ne asetetaan jatkuvaan vaihteluun (Deleuze & Guattari 1988, 103–106).

Antunesin romaanin lukuisilla minäkertojilla ei ole ennaltamäärättyjä olemuksia tai sijainteja, vaan heidät voi nähdä jatkuvan näkökulman vaihtelun hetkellisesti ottamina muotoina. Koska samat lausumat kulkevat henkilöltä toiselle, ne ilmaisevat subjektin havaintojen ja tuntemusten sijaan epäpersoonallisia affekteja ja perseptejä. Deleuze ja Guattari (1993, 174) sanovat, että tyyli kohottaa eletyt havainnot ja tuntemukset persepteiksi ja affekteiksi kirjailijan syntaksin avulla. Antunesin romaanissa juuri virtaava syntaksi on se, mikä mahdollistaa kerronnan liikkeen näkökulmasta toisen niin, ettei henkilöitä enää voi pitää havaintojen ja tuntemusten lähteinä. Tyyli ei ilmaise vaihtelevien puhujien näkökulmaa vaan mahdollistaa erilaisten näkökulmien syntymisen.

Yksi tapa horjuttaa vakaata havaitsijaa tai puhujaa on Colebrookin (2002, 115) mukaan sellainen esiyksilöllisten perseptien ja affektien luettelointi, jota ei ole järjestetty mistään erillisestä näkökulmasta käsin. Antunesin romaanissa havainnot voidaan yleensä paikantaa johonkin havaitsevaan subjektiin, mutta havaintojen organisointi on minimaalista. Havaitseva subjekti näyttäytyy tällöin ennemmin kokemuksen virran sijaintina kuin kokemusta organisoivana, transsendenttina pisteenä. Romaanin kerronta on täynnä yksityiskohtien kuvailua, ja koska kuvailu tehdään luettelomaisesti, merkitykset syntyvät pikemmin yksityiskohtien rinnastamisen kuin alistussuhteiden kautta. Havaintoja kuvataan romaanissa esimerkiksi seuraavaan tapaan:

a dar-se conta da tesoura com que cortávamos os cachos, a calar-se, a sombra mais espessa agora, os dois braços um braço somente que se encolhia, recuava, a forquilha a apontar o meu tio antes de tombar nas folhas e deixar de ser sombra de forquilha para ser forquilha apenas, uma haste de macieira polida do uso que o meu tio calcou, a cabeça sem chapéu isto é duas orelhas que aumentavam, a sombra da bota livre a pedalar o chão, a alcançar o meu tio e a afastar-se dele dado que a tesoura, o que devia ser uma boca (TA, 6525-6529)

noticing the shears with which we cut branches, falling silent, the shadow denser now, the two arms just one arm only drawing back, retreating, the forked branch pointing at my uncle before falling into the leaves and ceasing to be a shadow of the forked branch to be only the forked branch, a piece of apple bough shiny from use that my uncle stepped on, the hatless head two ears, that is, which were growing larger, the shadow of the free boot stamping on the ground, reaching my uncle and moving away from him because of the pruning shears, what must have been a mouth" (EF, 329)

Katkelmassa Amélia havainnoi kotipihaansa, mutta havainnot ovat niin lukuisia ja hetkellisiä, että tiedostava subjekti pystyy kommentoimaan niitä vain ajoittain. Havainnot kulkevat jatkuvasti kohteesta toiseen, ja kohteet ovat nekin liikkuvia. Saksien varjo tihenee, käsi kutistuu tai vetäytyy, taikavarpu osoittaa setää ja pudotessaan muuttuu varjosta varvuksi, setä astuu varvun päälle, korvat muuttuvat suuremmiksi, saappaan varjo astuu maahan ja liikkuu lähemmäs setää ja etäämmälle tästä – kaikki on liikkeessä. Yksityiskohtia luetellaan tässä niin, etteivät ne organisoidu subjektin yhtenäiseksi havaintokentäksi, mikä on romaanin kerronnassa tyypillistä. Koska kaikki Amélian ympärillä on liikkeessä eikä puhdasta liikettä voi empiirisesti havaita, muodot Amélian ympärillä vääristyvät ja tunnistaminen horjuu, jolloin hän ei tiedä, onko kyse kahdesta vai yhdestä kädestä, varjosta vai esineestä, suusta vai jostain suuta muistuttavasta. Myös objektien ensisijaisuus suhteessa varjoihin asettuu katkelmassa kyseenalaiseksi. Koska varjot voivat tehdä asioita itsenäisesti suhteessa objekteihin, ne eivät ole riippuvaisia objektien identiteeteistä. Varjojen itsenäisyys osoittaa kohti kaikkien identiteettien liukenemista ja simulacrumin luovaa potentiaalia.

Liikkeessä olevien, vääristyneiden muotojen kuvaamisessa lähestytään sitä, mitä Deleuze ja Guattari kutsuvat haptiseksi kokemukseksi erotuksena optisesta kokemuksesta. Haptinen ei heidän ajattelussaan viittaa ensisijaisesti tuntoaistiin eikä optinen näköaistiin, sillä myös silmä voi heidän mukaansa luopua optisesta havainnoinnista ja toimia haptisesti (Deleuze & Guattari 1988, 492). Optinen tarkastelu tarkoittaa heidän käsitteistössään asioiden tarkastelua etäisyyden päästä, niin että ne on mahdollista erottaa toisistaan (mt. 492–493). Optinen kokemus synnyttää uurteisen pinnan, kun taas haptinen tila liittyy sileään pintaan. Haptisessa tilassa suunnat, maamerkit ja yhteydet vaihtuvat koko ajan, eikä tilaa havaita liikkumattoman ulkopuolisen havainnoitsijan näkökulmasta (mt. 493). Haptisessa kokemuksessa havainnoitsija kadottaa itsensä maamerkittömälle, kiintopisteettömälle sileälle pinnalle (mt. 493).



Myös kirjoittavan Paulon havainnointi on haptista, sillä kirjoittaessaan hän ei pysy ulkpuolisena vaan kytkeytyy itsekin kirjoituksensa rihmastoon. Paulo tuo nenän lähelle paperia ja näkee kokonaisten sanojen sijaan tusinoittain diftongikuonoja ja vokaalisilmiä (TA, 8275; 8282). Hän myös kommunikoi tekstin esiin nostamien tai tekstin tuottamien henkilöiden kanssa. Tekstin sanat ovat jatkuvassa liikkeessä, ja ne kuvataankin koirina, jotka vetävät hihnaa ja pakottavat Paulon juoksemaan perässään, jolloin Paulo joutuu itsekin epätasapainoon (TA, 8280–8281). Myös muotojen jatkuva muuttuminen, jota tarkastelin luvussa 2, viittaa haptiseen kokemukseen.

Objektien tunnistaminen on Antunesin romaanin minäkertojille vaikeaa. Välillä kertojat kuvaavat objekteja sanomalla, mitä ne ovat joskus saattaneet olla, kuten seuraavissa Paulon kerronnan esimerkeissä: "o que fora uma estátua" (TA, 315), "what had once been a statue" (EF, 15); "o que teria sido um chalé ou um convento" (TA, 1032–1033), "what might once have been a chalet or a convent" (EF, 51). Joskus havaintoja kuvataan erilaisten äänten avulla: "blop blop", "pum", "pffff", "pff" (TA, 6148; 6305; 6428; 6513). Hyvä esimerkki havaintojen tunnistamisen vaikeudesta ja samalla havaintojen ei-persoonallisesta alkuperästä löytyy luvusta 12, jonka alussa esitetään Paulon näkökulmasta tilanne kirkon pihalla Carlos/Soraian hautajaisissa. Valokuvaajat käskivät Pauloa katsomaan pihan takana olevia rakennuksia, joissa Paulo näkee ensin äitinsä ja sitten Carlos/Soraian koiran (TA, 3945–3946). Paulon kerronnasta siirrytään pian hetkeksi Ruin kerrontaan, josta siirrytään loppuluvun ajaksi Ruin sedän Pedron kerrontaan. Pedro kuvailee pihan valokuvaustilannetta samoilla sanoilla kuin Paulo, ja myös häntä käsketään katsomaan samoja rakennuksia. Pedro kuvaa havaintojaan seuraavasti:

os telhados da rua seguinte onde me pareceu que a minha mãe [...] a minha mãe é óbvio que não, a minha mãe doente, alguém mais pequeno, talvez eu num baloiço / não, mais pequeno, julgo que a bóia de uma girafa na piscina [...] ela se me esvaziava nas mãos num assobiozinho de vento (TA, 4308–4313)

the roofs on the next block where it seemed to me my mother [...] obviously not my mother, my mother sick, somebody smaller, maybe me on a swing / no, even smaller, I think a giraffe float in the swimming pool [...] it emptied out in my hands with a little whistle of wind (EF, 217)

Myös Pedro näkee katoilla ensin äitinsä, minkä jälkeen havainnon kohde muuttuu pienemmäksi, jolloin se voisi olla Pedro itse. Kohde on muutoksen ja liikkeen tilassa, mitä korostaa myös se, että Pedro näkee itsensä keinussa. Havainnon kohde muuttuu vielä Ruin uimalelukirahviksi, joka sitten tyhjenee muodottomaksi.

Antunesin teksti pyrkii tavoittamaan liikkeen irtautumalla sekä representoivasta mielestä että representoitavasta objektista. Pelkkä samaan objektiin suuntautuvien näkökulmien lisääminen ei Deleuzen (2004, 67–68) mukaan riitä tavoittamaan liikettä, sillä niin kauan kuin

representaation kohde pysyy samana, pysytään yhdessä keskuksessa, joka kokoaa kaikki näkökulmat. Liike edellyttääkin representaatioiden vääristämistä, niiden repimistä irti keskuksestaan (mt. 68). Tämä tapahtuu Deleuzen (2004, 67–68) mukaan laittamalla jokainen havaintojen sarjan jäsen muuttuvaan suhteeseen toisten jäsenten kanssa niin, että ne rakentavat uusia sarjoja ilman keskusta. Erilaisten muodonmuutosten ja permutaatioiden avulla jokaisen asian identiteetti tulee nielaistuksi eroon (Deleuze 2004, 68). Luvun 12 esimerkissä samaa havainnon pistettä lähestytään kahdesta eri näkökulmasta, mutta kummankaan näkökulman tapauksessa piste ei pysy staattisena vaan on jatkuvassa muodonmuutoksessa, jolloin lopulta havainnon kohteeksi jää pelkkä tuulen vihellys kirahvin tyhjentyessä.

Luvun 12 esimerkki näyttää myös sen, miten subjekti ei ole Antunesin romaanissa lausumien lähde. Lausumat kiertävät tekstissä puhujalta toiselle, niin että esimerkiksi piirtämiskäskyt, jotka lääkärit tai psykologit ovat ensin lausuneet Paulolle, siirtyvät ensin Paulon minäkerrontaan ja siitä myöhemmin Juditen minäkerrontaan: "desenha-me o tanque, desenha-me a tua filha" (TA, 3878), "draw me the cistern, draw me you daughter" (EF, 196). Tässä piirrettävät objektit vaihtuvat, ja talon ja puun sijaan Juditen kerronnassa esiintyykin vesisäiliön ja tyttären piirtäminen. Koska Juditen kerronnassa ei kuvata mitään piirtämistilannetta, piirtämiskäsky lakkaa hänen kerronnassaan olemasta merkitsevä.

Kun eri kertojajäsenet käyttävät samoja ilmauksia, ilmausten alkuperää ei voida paikantaa mihinkään tiettyyn kertojajäseniin, vaan sitä on etsittävä muualta. Ilmausten alkuperää voidaan lähestyä edellä mainitsemiin tyylin tai vapaan epäsuoran esityksen käsitteiden avulla. Colebrook (2002, 112–114) sanoo, että kirjallisuuden näkökulmat tuotetaan Deleuzen mukaan erilaisten puhumisen tapojen kautta, jolloin ääni synnyttää subjektin eikä subjekti ääntä. Tyyliä Deleuze ei Colebrookin (2002, 106) mukaan ymmärrä subjektin yksilöllisenä tyylinä, jolloin subjektin näkökulma toimisi tyylin perustana, vaan virtuaalisena variaation ja tulemisen voimana, joka ei viittaa mihinkään perustaan.

Vapaa epäsuora esitys tai vapaa epäsuora tyyli näyttää Colebrookin (2002, 109) mukaan sen, miten henkilöhahmo ei ole puheen alkuperä. Se käyttää kolmannen persoonan kerrontaa mutta henkilöhahmon puhetyyliä, jolloin syntyy epävarmuus siitä, kuka oikeastaan puhuu (mt. 109). Toisin kuin propositio, joka lähtee liikkeelle maailmaa representoivasta subjektista, vapaa epäsuora puhe alkaa kollektiivisesti ja näyttää, miten kieli tulee aina muualta (mt. 110). Deleuzen ja Guattarin (1988, 84) mukaan suora esitys ei koskaan ole vapaan epäsuoran esityksen edellytys, vaan suora esitys johdetaan aina epäsuorasta esityksestä. Henkilön suora esityskin on pohjimmiltaan henkilön läpi kulkeva vapaa epäsuora esitys, ja vapaa epäsuora esitys on siten läsnä jokaisessa lausumassa (mt. 84; 104). Vaikka Antunesin romaani käyttää pääosin ensimmäisen

persoonan kerrontaa eikä siten kielitieteellisesti edusta vapaata epäsuoraa esitystä, on vapaa epäsuora esitys kuitenkin läsnä jokaisessa sen lausumassa, etenkin kun minäkertojien lausumien perustaa ei voida ongelmattomasti paikantaa puhuviin subjekteihin. Romaanin lukuisat minäkertojat eivät näyttäydy niinkään havaintojen ja lausumien lähteenä kuin niiden sijainteina tai tuotteina.

Romaanissa on tilanteita, joissa peilikuva puhuu ennen peilistä katsovaa henkilöä (esim. *TA*, 498; 7929–7930). Puheen irtoaminen sen alkuperäisenä lähteenä pidetystä subjektista näyttää sen, miten sanat eivät ole subjektin omaisuutta vaan tulevat aina muualta. Vielä selvemmin sanojen subjektiin paikantamista vaikeuttaa se, miten lausumat kiertävät henkilöltä toiselle. Lausumissa subjektit eivät ilmaise tietämiään asioita, sillä monesti kertojat sanovat asioita, joita he eivät voi tietää. Esimerkiksi Carlos/Soraiaa hoitava lääkäri kuvailee potilastaan seuraavilla sanoilla: "no fundo das pestanas postiças o cedro do Príncipe Real a chover sem ruído, se ao menos os cabo-verdianos de Cheias para os ajudarem" (*TA*, 5655–5656), "underneath the artificial lashes the cedar in Príncipe Real noiseless rain, if only the Cape Verdeans from Chelas could help them" (*EF*, 285). Lääkäri sanoo, että tekoriipsien alla näkyy Príncipe Realin setripuu, ja toivoo apua Chelasin huumekauppiailta. Setripuu ja huumekauppiaat ovat kuitenkin muualla Pauloon liitettyä kuvastoa, eivätkä ne liity mitenkään lääkärin kokemuksiin. Tällä tavalla sanat ja kuvat kiertävät puhujalta toiselle, jolloin ne tyhjentyvät subjektin tarkoittamista merkityksistä.

Tekstissä on myös kohtia, joissa tietyt kliseiset puhumisen tavat selvästi tuottavat puhujat. Romaanissa on kolme kohtaa, joissa kerronta muuttuu äkkiä perinteisemmäksi, kun virkkeet saavat peräänsä pisteet. Tavallisesti kerronta hajottaa perinteistä syntaksia, mutta tässä syntaksin jatkuvasta variaatiosta johdetaan vakioita, pisteeseen päättyviä virkkeitä. Ensimmäisen kerran ehjät virkkeet ilmestyvät kerrontaan Carlos/Soraiaa hoitavan lääkärin lähes kokonaan kertoman luvun lopussa. Tässä lääkärin transsendentti, empiirisen havainnoinnin asema suhteessa maailmaan on horjunut hänen epäonnistuttuaan Carlos/Soraian sukupuolen tunnistamisessa. Lääkäri on hyvin tarkka sosiaalisen asemansa säilymisestä, ja kun hän nyt vielä pohtii sitä, miten hänen appivanhempansa ovat alkamassa sinutella häntä, ovat identiteetikriisin ainekset kasassa. Kriisi voisi johtaa subjektin hajoamiseen, mutta lääkärin tapauksessa kriisistä seuraa keinotekoinen reterritorialisointi takaisin empiirisen havainnoitsijan asemaan, joka tässä ilmenee havaintojen juurruttamisena puhuvaan subjektiin ja perinteisen syntaksin palauttamisena:

A cama afigurou-se-lhe grande demais, com o aspecto de ter servido para o velório de um cadáver digno na noite anterior. Aliás deu-lhe a impressão de vislumbrar um senhor de sapatos de verniz estendido na colcha, de crucifixo nos dedos e cara tapada com um lenço. Da janela via-se a Annagasse  
uma rua sem automóveis  
e um restaurante napolitano a trinta metros. (*TA*, 5879–5883)

The bed seemed too big, with the look of having served for the wake of an important corpse the previous night. It also gave the impression of a glimpse of a gentleman in patent leather shoes lying on the quilt, a crucifix between his fingers and his face covered with a handkerchief. From the window the Annagasse was visible  
a street with no cars  
and a Neapolitan restaurant a hundred feet down. (EF, 295)

Lääkäri on juuri saapunut hotellihuoneeseen Wieniin ja tekee nyt havaintoja ympäristöstään. Tyypillisesti romaanin kerronta seuraa erilaisia rihmastollisia reittejä, mutta tässä kerronta pysyy tiukasti hotellihuoneen kuvailussa, sen empiirisessä havainnoinnissa. Muualla havainnot esitetään yleensä verbittöminä kuvina ja suurin osa verbeistä on infinitiivissä. Tässä lääkäri kuitenkin käyttää finiittisiä ja havainnot subjektiin kytkeviä verbejä. Hän myös alkaa päättää lauseensa pisteeseen, mikä katkaisee syntaksin rihmastollisen jatkuvuuden ja haarautuvuuden. Lääkäri rajaa ja järjestää kielellistä materiaalia vakiinnuttaakseen oman asemansa lausuman subjektina, ja hetken vaikuttaakin siltä, että hänen tietoisuutensa toimii transsendenttina pisteenä. Perinteinen syntaksi kuitenkin hieman horjuu, kun omalle rivilleen asettuva yksityiskohta "uma rua sem automóveis" ("a street with no cars") kiilaa muutoin ehjän virkkeen keskelle.

Vaikka lääkäri kuvailee vain havainnoimaansa hotellihuonetta, hän ei onnistu tukkimaan kerronnan linjat toisiinsa kytkeviä rihmastollisia linjoja, sillä hänen kerronnassaan nyt esiintyvät kiiltonahkakengät ovat peräisin Ruin sedän Pedron kerronnasta (TA, 212). Lääkäri sanoo kiiltonahkakengien olevan hotellin sängyllä maanneen kummituksen jaloissa, ja tavallaan rihmastollinen kerronta onkin tässä häntä subjektina uhkaava kummitus. Kun syntaksin vakiointi ja empiirisissä havainnoissa pitäytyminen ei riitä tukkimaan rihmastollisia reittejä, siirtyy transsendentti asema lääkärin ulkopuolelle:

Ao espreitar de novo a cama, depois de fechar a janela sobre a Annagasse, o senhor de sapatos de verniz desaparecera. No entanto a marca do corpo na colcha continuava lá. Pegou na esferográfica que fazia companhia ao vinho e começou a preencher o cartão do pequeno-almoço, com um buraco em cima destinado maçaneta da porta. Hesitou em pôr duas pessoas ou uma por causa do cadáver. Decidiu-se pela solução intermédia e solicitou 2 Eier im Glas: trinta xelins não é muito dinheiro. (TA, 5883–5886)

Peeking at the bed again after closing the window on the Annagasse, the gentleman in patent leather shoes had disappeared. The mark of his body on the quilt was still there, however. He picked up the ballpoint pen that came with the wine and began filling out his breakfast order, a hole on top for the doorknob. He hesitated about putting down two persons or one because of the corpse. He decided on an intermediate solution and ordered 2 *Eier im Glas*: thirty schillings isn't a lot of money. (EF, 295–296)

Minäkerronnasta siirrytään kolmannen persoonan kerrontaan infinitiivimuodon "espreitar" ("peeking") kautta, ja vakiintunut havainnoijan ja representoijan asema siirtyy ulkopuoliselle

kertojalle. Nyt kertomus järjestyy poikkeuksetta syntaktisiksi vakioiksi, pisteeseen päättyviksi virkkeiksi. Koska infinitiivi, jonka kautta siirtymä tapahtuu, ei kuitenkaan viittaa mihinkään transsendenttiin asemaan, ja koska ulkopuolinen kertoja kuvailee lääkärin ajatuksia, tämän subjektiivista arviota aamiaistilauksen edullisuudesta, havaintojen ja äänen alkuperä muuttuu kuitenkin vain entistä epäselvemmäksi. Tähän lääkäri reagoi pakokauhulla, jonka alkuperää hän ei itse pysty paikantamaan. Syytä ymmärtämättä hän haluaa huoneeseen Raamatun, ja paremman puutteessa hän päätyy lukemaan ohjeita palohälytyksen varalle (TA, 5904–5905). Hän tuntuu hakeutuvan perinteisen, selkeän syntaksin pariin omaa asemaa vakiinnuttaakseen. Ohjeet ovat kuitenkin hyvin persoonattomat, ja luvun lopussa lääkäri jää kuolemanpelon valtaan (TA, 5922).

Toinen tekstin pisteillä virkkeisiin jaettu kohta kertoo Paulon lähdöstä vierailulta Jumalan luota. Jumala on romaanissa ullakolla asuva leskimies, ja Paulo menee tapaamaan häntä kysyäkseen häneltä isästään. Jumalan luona käynnistä kertovan luvun lopussa Paulon puhe poikkeaa selvästi hänen muusta minäkerronnastaan, sillä katkelma koostuu seuraavanlaisista, ylevistä lauseista: "E a natureza fortalecerá o meu espírito protegendo-me dos acasos da vida. Não serei cego em relação à virtude. Procurarei ser humilde perante a mutável fortuna dos anos" (TA, 6286–6287), "And nature will strengthen my spirit protecting me from the mishaps of life. I will not be blind to virtue. I will try to be humble before the changing fortune of the years" (EF, 316). Paulo toistelee kristillisestä diskurssista tuttuja lauseita, mutta koska tämä on hyvin poikkeuksellista hänelle ja tuntuu siksi keinotekoiselta, voidaan ajatella, ettei Paulo puhu näin uskomustensa takia. Lukija ei voi paikantaa kristillistä Pauloa, joka toimisi puheen perustana, joten puheen ei voi ajatella ilmentävän Paulo-subjektin tarkoittamia merkityksiä. Kieli on pohjimmiltaan anonymia ja Paulon läpi kulkiessaan tuottaa hänet puhujana.

Aiemmin samassa luvussa kuvaillaan Jumalaa esimerkiksi seuraavilla ilmauksilla: "na Sua infinita bondade, na misericórdia do Seu coração e nos Seus fedores celestes de urina seca e bolor" (TA, 6090–6091), "in His infinite goodness, in the mercy of His heart and in His celestial stench of dried urine and mildew" (EF, 307), ja ahdasta sisäänkäyntiä ullakolle sanotaan Taivaan Valtakuntaa edeltäväksi neulansilmäksi (TA, 6004). Kristillisestä diskurssista tutut ilmaukset esiintyvät niin yllättävissä, maallisissa yhteyksissä, että ne menettävät oletetun alkuperäisen merkityksensä ja näyttävät nyt vierailta ja anonyymeilta. Ilmaukset ovat puhtaasti konventionaalisia ja vapaita puhujan tarkoittamista merkityksistä.

Kristillisten ilmausten puhtaasti konventionaalinen luonne tulee vielä vahvemmin esiin kolmannessa romaanin pisteitä käyttävässä kohdassa, romaanin viimeisessä, lyhyessä luvussa, joka on poikkeuksellisesti kerrottu kokonaan drag-klubin johtajan näkökulmasta. Johtaja esittää Raamattua kirjaimellisesti tulkitsevan näkemyksensä siitä, että naisen on aina toteltava miestä, ja

perusteleo näkemysensä sanomalla, että Jumala kirjoitti niin Raamattuun (TA, 11679–11680). Koska johtajan perustelu ontuu näin pahasti, hän ei tunnu lainkaan esittävän omia, rationaalisesti perusteltuja näkemyksiään vaan ainoastaan toistavan tuttua kieliainesta. Kielen pohjimmiltaan anonyymi luonne nousee myös johtajan individualistisissa ja näennäisen rationalistisissa, liikemaailman diskurssista nousevissa ilmauksissa. Luvun aloittava lause on kuin suoraan jostakin individualistisesta itsehoito-oppaasta: "A gente sabe com o que conta e aprendi nesta vida a não contar com ninguém tirando eu." (TA, 11617), "You know who you can rely on and I've learned in this life of ours never to rely on anyone but myself." (EF, 580) Tässäkin kieli näyttäytyy vapaana puhujasta, jolloin puhuvaa subjektia voidaan ajatella ilmausten muodostamana tapahtumana tai koneena, jonka läpi ilmaisut kulkevat.

### 4.3 Yhteen kietoutuvat tapahtuma-ajat

Antunesin romaanissa jokainen ääni tuo kerrontaan mukaan uusia tapahtuma-aikoja ja tapahtumapaikkoja, jotka kytkeytyvät toisiinsa rihmastossa niin, että syntyy eräänlainen tapahtuma-aikojen, paikkojen ja äänien välitila, kuten Oliveira (2017, 20) ilmiötä romaanin *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* yhteydessä kuvailee. Mitä pidemmälle kertomus etenee, sitä vähemmän se sijoittuu mihinkään tiettyihin, toisistaan erotettaviin paikkoihin. Sama pätee aikaan, sillä mitä enemmän erilaisia menneisyyden hetkiä tai nykyisiä kerronnan hetkiä teksti tuottaa, sitä vaikeampi hetkiä on erottaa toisistaan.

Romaani alkaa Paulon imperfektikerronnalla, jossa tämä kuvailee sairaalan tapahtumia ja näkemäänsä unta. Välillä sairaalan tapahtumista kerrotaan preesensissä, esimerkiksi seuraavissa lauseissa, joissa Paulo kuvaa potilaiden ja henkilökunnan suhtautumista häneen: "não reparam em mim, nunca ninguém repara (TA, 53), "they don't pay attention to me, nobody ever pays any attention to me" (EF, 2). Pian Paulon imperfektikerronta laajenee erilaisiin sairaalan tapahtumia edeltäviin ajanjaksoihin, kuten Paulon isän hautajaisiin ja Paulon vierailuihin isänsä luona Príncipe Realissa (TA, 111; 116). Välillä Paulo siirtyy muistoihin ja kuvitelmiin niin, että niiden havainnointia kuvataan preesensissä: "a lentidão com que debaixo de água as algas e os seixos, não compreendo se chegam a mover-se ou são as sombras" (TA, 170–171), "the slow way algae and pebbles underwater, I can't tell whether they're moving or are just shadows" (EF, 7). Usein myös erilaisia intensiivisiä hetkiä esitetään preesensissä: "alcanço o topo da figueira" (TA, 369), "I reach the top of the fig tree" (EF, 17), " preciso de quebrar estes pires" (TA, 90), "I've got to break these plates" (EF, 3).

Preesensin käyttö lisääntyy, kun muistoihin ja kuvitelmiin mennään syvemmälle. Samalla romaanin alussa esiintyneen tilanteen erottaminen sitä edeltäneistä tapahtumista vaikeutuu, ja lopulta etäisyys katoaa lähes kokonaan. Luvussa 11 Paulo kuvailee sitä, miten liike sairaalatilanteesta aiempaan muistoon tapahtuu ilman minkäänlaista siirtymää: "e de repente / sem transição nenhuma / eis-me na marquise dos Anjos" (TA, 3581–3583), "and all of a sudden / with no transition at all / there I was in the laundry room in Anjos" (EF, 181). Käännöksessä Paulon ilmestyminen Anjosiin on ilmaistu imperfektillä, mutta alkutekstissä aikamuodossa taivutetun verbin paikalla on tässä "eis", joka läsnäoloa ilmaisevana adverbina ei erityisesti viittaa menneeseen aikaan. Tässä romaanin kohdassa sekä sairaalan että Anjosin tapahtumista kerrotaan imperfektissä, ja Anjosin tapahtumissa käytetään myös preesensiä. Kahden menneisyyden hetken lisäksi luvun alussa on havaittavissa myös kerronnan nykyhetki, jota ei kuitenkaan vielä pysty paikantamaan mihinkään tiettyyn aikaan tai paikkaan, sillä se nousee esiin vain seuraavankaltaisissa lausumissa: "A gente põe-se a pensar e a vida tão esquisita, ainda há dias" (TA, 3579), "You start to think about it and life becomes so strange, and yet there are still days" (EF, 181).

Verbien taivuttaminen aikamuodoissa antaa vihjeitä tapahtumien keskinäisestä järjestyksestä ja auttaa erottamaan toisistaan kerrontahetkiä ja kerrottuja hetkiä. Finiittimuotoisia verbejä on kuitenkin tekstissä poikkeuksellisen vähän, ja esimerkiksi edellisen lainauksen jälkeen Anjosiin ja sairaalaan sijoittuvat hetket tuodaan tekstissä samalle tasolle käyttämällä infinitiivimuotoisia verbejä: "a dona Helena a passar a ferro, o senhor Couceiro na poltrona e o psicólogo a observar a casa, a família e a árvore" (TA, 3586–3587), "Dona Helena ironing, Mr. Couceiro in the easy chair and the psychologist studying the house, the family, and the tree" (EF, 181). Tässä Paulo puhuu kahdesta erillisestä tilanteesta kuin ne tapahtuisivat samaan aikaan samassa paikassa, ja tämän mahdollistaa juuri verbitaivutuksen puuttuminen. Ylivoimaisesti suurin osa tekstin verbeistä on infinitiivissä, ja käännöksessä näitä infinitiivejä vastaa englannin persoonaton ja aikamuodoton -ing-muoto. Käännös ei kuitenkaan kaikkialla noudata infinitiivimuotoja, vaan välillä infinitiivimuodot on käännöksessä taivutettu tempuksen ja persoonan mukaan. Käännökseen on myös monesti lisätty finiittimuodossa taivutettu olla-verbi silloin kun se alkutekstistä puuttuu.

Romaanin kerronnassa jätetään lähes säännönmukaisesti pois kopulana toimivat eli subjektin ja predikaatin yhdistävät sekä apuverbinä toimivat olla-verbit. Portugalin kielessä on kaksi kopulana toimivaa olla-verbiä, *ser* ja *estar*, joista ensimmäinen kuvaa pysyvää olemista, esimerkiksi ominaisuutta, ja toinen hetkellistä olemista, kuten olotilaa tai tilapäistä sijaintia. Kun kopulana tai apuverbinä toimiva olla-verbi puuttuu, monet lauseet jäävät joko ilman verbiä tai niissä on pelkkä infinitiivimuotoinen pääverbi. Tällaisia olla-verbittömiä lauseita ovat esimerkiksi seuraavat: "o

animal indeciso", "the animal [was] hesitant"; "o laço a desfazer-se embrulhado nas patas", "the bow [was] becoming undone and wrapping around his legs"; "eu de joelhos, eu deitado, eu num caixão da igreja", "me on my knees, me laid out, me in a coffin in a church" (TA, 120; 122–123; 200; EF, 5; 9). Olen merkinnyt näissä esimerkeissä hakasulkeisiin käännöksessä esiintyvät olla-verbin taivutukset, joita alkutekstissä ei ole. Keskimmäisessä esimerkissä hyödynnetään infinitiivimuodon lisäksi partisiippia "embrulhado" ("wrapping"). Adjektiivin kaltaisesti käytetty partisiipin hyödyntäminen onkin infinitiivimuodon lisäksi yleinen tapa välttää finiittitaivutusta tekstissä, jolloin esimerkiksi mainitaan joku istumassa penkillä sen sijaan, että kerrottaisiin, että tämä istuu tai istui penkillä (TA, 55).

Olla-verbin lisäksi monet muutkin verbit jätetään pois silloin, kun lauseen ymmärrettävyys ei siitä kärsi. Usein esimerkiksi puhumista ilmaisevat verbit voidaan jättää pois seuraavaan tapaan: "a assistente social para a minha mãe" (TA, 849-50), "the social worker to my mother" (EF, 42). Tekstille tyypillinen havaintojen luettelointi ei myöskään vaadi verbejä: "pessoas em bancos compridos, um velhote de boca pintada com um caniche ao colo" (TA, 111–112), "people on long benches, a little old man with a painted mouth and a lap dog in his arms" (EF, 4). Usein kokonaisten lauseiden sijaan esitetään tällaisia välähdyksenomaisia kuvia, joita on helppo kytkeä toisiinsa erilaisissa luetteloissa.

Romaanin kerrontaan tuodaan erilaisia aikoja ilman, että mitään järjestävää tai säätelevää periaatetta olisi aina havaittavissa. Suurinta osaa romaanin tapahtumista ei ole myöskään selkeästi sijoitettu mihinkään tiettyihin ajanjaksoihin, joten lukija ei koskaan voi olla täysin varma siitä, milloin mikäkin asia on tapahtunut, mikäli se ylipäättään on tapahtunut eikä vain kuviteltu. Välillä ajalliset siirtymät ovat niin paikallisia ja fragmentaarisia, että ne sulautuvat saumattomasti edelliseen hetkeen. Koska jokaisessa luvussa on useita lyhyitä siirtymiä moniin eri aikoihin ja paikkoihin, kerrontaan muodostuu eräänlaisia aikojen ja paikkojen tiivistymiä. Tällaisia tiivistymiä on kerronnassa huomattavasti enemmän kuin tapahtumien kronologista etenemistä, joka on aina hyvin paikallista. Seuraavassa Paulon minäkerronnan luettelossa tiivistetään yksityiskohtia hyvin monista eri ajoista ja paikoista vain muutamalle riville:

gralhas não apenas na clarabóia, no cedro do Príncipe Real, nas árvores que o senhor Couceiro conhecia, gralhas não chore, gralhas vai para dentro que te constipas burro, gralhas ondas, gralhas cavalos, gralhas enfermeiros deu-lhe para chamar por socorro o palerma, gralhas médicos a ordenarem ordenarem que me prendessem a cama (TA, 626-629)

jackdaws not just on the skylight, but on the cedar in Príncipe Real, on the trees that Mr. Couceiro knew, jackdaws, don't you cry, jackdaws, get inside you'll catch cold dummy,



jackdaw waves, jackdaw horses, jackdaw orderlies, the boob got a notion to call for help,  
jackdaw doctors ordering them to tie me to the bed (EF, 30)

Luettelossa toistuu maininta variksista, joita Paulo on nähnyt Ruin kanssa Chelasissa ja jotka nyt siirtyvät myös Carlos/Soraian asuinpaikan Príncipe Realin setripuuhun ja puihin, joiden latinankieliset nimet herra Couceiro osaa. Setri viittaa tekstissä hetkiin, jolloin Paulo lapsena odotti Carlos/Soraian tapaamista tämän asunnon ulkopuolella, herra Couceiron tuntemat puut taas yleisemmin aikaan, jonka Paulo lapsena vietti Couceirojen kanssa asuessaan heidän luonaan Anjosissa. Käsky mennä sisälle viittaa Juditen repliikkiin Paulon lapsuudenkodissa Bico da Areiassa, johon laineet ja hevoset niin ikään viittaavat. Sairaanhoitajat taas liittyvät Paulon sairaalassa viettämään aikaan ja viimeiset luetteloidut yksityiskohdat Paulon sairaalaan joutumiseen.

Erilaiset hetket tunkeutuvat romaanissa toisiinsa siinä määrin, että juonen rekonstruktioista tulee hyvin vaikeaa tai mahdotonta. Tapahtumia kytketään yhteen muuten kuin kronologian perusteella, ja usein kytkennät vaikuttavat sattumanvaraiselta. Selvä, Paulon torjumiseen liittyvä kytkentä on seuraavassa Juditen kerronnan katkelmassa:

– Enganaram-se no número já expliquei mais de mil vezes que se enganaram no número com licença

desenganchar o fio para que não pudessem ligar-me, eu para a assistente social mais o da bengala no degrau da entrada

– Levem essa criança que não me pertence a bater as mãos no guarda-fato e a destruir um automóvel de rodas de madeira (TA, 1654-1658)

– You have the wrong number I've already explained more than a thousand times that you have the wrong number I'm sorry

leaving the receiver off so they wouldn't call me, I said to the social worker and the man with the cane on the front step

– Take the child he doesn't belong to me with his pounding on the wardrobe and smashing a car with wooden wheels (EF, 83)

Juditen ensimmäinen repliikki ja repliikkien välissä olevan kappaleen pilkkua edeltävä osa viittaavat tilanteeseen, jossa sairaalasta soitetaan Juditelle, koska Paulo tahtoo puhua tämän kanssa. Pilkun jälkeinen osa ja jälkimmäinen repliikki puolestaan viittaavat vuosia aiempaan tilanteeseen, jossa sosiaalityöntekijä yhdessä Couceirojen kanssa hakee Paulon pois Bico da Areiasta. Jälleen aikamuodossa taivutettujen verbien puuttuminen vaikeuttaa lauseiden sijoittamista ajallisiin konteksteihinsa, sillä ensimmäisessä lauseessa on käytetty infinitiiviä, ja vaikka toisessa lausumassa on englanninkielisessä käännöksessä käytetty imperfektiä, alkutekstistä verbi puuttuu kokonaan.

Ajallisen ja tilallisen etäisyyden erottamat tapahtumat voidaan esittää myös vaihtoehtoisina tai samanarvoisina, kuten seuraavassa Paulon kerronnan lauseessa: "quando o meu

pai e o gira-discos se calaram ou alguém entrou na capoeira com uma faca" (TA, 4326–4327), "when my father and the recordplayer stopped or somebody went into the chicken coop with a knife" (EF, 218). Isän ja levysoittimen vaikeneminen viittaa Paulon ensisijaiseen kerrottuun hetkeen Príncipe Realissa ja jonkun meneminen kanalaan veitsen kanssa Paulon lapsuudenmuistoihin isoäitinsä luona, ja tapahtumien välinen yhteys löytyy levysoittimen ja kalkkunan vaikenemisesta.

Välillä kaksi ajallisen tai tilallisen etäisyyden erottamaa hetkeä kietoutuu yhteen niin, että ne eivät ainoastaan rinnastu tekstissä tai puhujan mielessä, vaan toiminta tapahtuu niissä yhtä aikaa, kuten silloin, kun Paulo sanoo samassa, osat luettelomaisesti rinnastavassa lauseessa hajottavansa sairaalassa sijaitsevan kynän ja Couceirojen keittiössä sijaitsevat lautaset (TA, 107). Mennyt hetki voi myös vaikuttaa toiseen, kuten käy esimerkiksi Juditen kertoessa Paulon hakkaavan vaatekaappia, hajottavan leluautonsa ja alkavan huutaa, jolloin sairaalan työntekijät pitelevät tämän nilkkoja (TA, 1115–1117). Työntekijät vuosia myöhemmästä sairaalamiljööstä tulevat Juditen mukaan pitelemään Paulo-lastaa aloillaan. Tässä ylitetään samalla myös yksilön näkökulma, kun Judite kertoo sairaalassa tapahtuneesta tilanteesta, jossa hän itse ei ole ollut läsnä.

Romaanin kerronta synnyttää usein mielikuvan siitä, että erilaiset, eri aikoihin ja paikkoihin sijoittuvat menneet tapahtumat olisivat vasta tapahtumassa. Kaikki kerronnan hetket tuntuvat välillä rakentuvan ikään kuin samaan aikaan, ja juonellisesti myöhemmät tapahtumat voivat joissain tapauksissa vaikuttaa aiempien tapahtumien kulkuun. Kun Paulo kertoo tilanteesta, jossa Judite kysyy Carlos/Soraialta, keitä tytöt tämän ottamissa drag queeneja esittävissä valokuvissa ovat, Paulo keskeyttää oman kertomuksensa seuraavasti: "deixe-me tocar a campainha da bicicleta e impedir a pergunta" (TA, 1367–1369), "let me ring the bell on the bicycle and stop the question" (EF, 68). Couceirojen kodinhoituhuoneessa sijaitsevan pyörän kellon soittaminen pysäyttää Paulon kertomuksen varhaisempaan Paulon lapsuuteen sijoittuvasta tilanteesta, mikä korostaa kertomuksen dynaamista luonnetta yhdessä Paulon kerronnan hetkeen viittaavan "salli minun" ("deixe-me") -huomautuksen kanssa.

Tekstin dynaamista, prosessuaalista luonnetta korostaa myös silloin tällöin esiintyvä käskymuodon käyttäminen. Kun Paulo kertoo tilanteesta, jossa hän olisi kaivannut rauhoittamista, hän sanoo: "coloque me o dedo na testa senhor Couceiro" (TA, 532), "put your finger on my forehead, Mr. Couceiro" (EF, 26). Tämän voisi tulkita lainaukseksi Paulon kerrotun hetken aikaisista ajatuksista, joissa hän on saattanut toivoa herra Couceiron laittavan sormensa otsalleen, mutta tuntuu kummalliselta, että Paulo olisi lapsena puhutellut mielessään Couceiroa herra Couceirona eikä esimerkiksi Jaimena tai jopa isänä. Käskymuoto viittaaakin tässä Paulon kerrontahetken ajatuksiin ja korostaa siten tekstin eri aikojen dynaamisia suhteita.

Aikojen ja paikkojen sekoittuminen synnyttää romaanissa välillä ristiriitaisia tilanteita, ja Paulo esimerkiksi ihmettelee, miten hänet päästetään sairaalasta seuraavana päivänä, jos hän seisoo Bico da Areiassa (TA, 967). Erilaisten hetkien sijoittuminen samalle tasolle myös mahdollistaa sen, että erilaiset asiointilat voivat olla voimassa samaan aikaan. Paulon muistelemassa tilanteessa, jossa sosiaalityöntekijä yhdessä kasvattiperheen kanssa hakee Paulon tämän lapsuudenkodista, Judite sulkee oven eikä Paulon mukaan koskaan tuntenut häntä (TA, 864–865). Vastaavasti Ruin kuoltua Paulo sanoo, ettei Ruita koskaan ollut (TA, 111). Tämänkaltaisissa väitteissä on kyse enemmän kuin pelkästä henkilökohtaisesta asioiden kieltämisestä. Voidaan ajatella, että tapahtumat muuttavat kertomusta kokonaisuudessaan, avaavat uusia rihmastollisia reittejä, vaihtoehtoisia maailmoja kerrontaan. Tällöin ei tarvitse tulkita pelkäksi henkilökohtaiseksi kuvitteluksi tai valehteluksi myöskään sitä, miten Dona Helena omassa minäkerronnassaan sanoo tyttärensä Noémian työskentelevän lakitoimistossa, vaikka muualla romaanissa Noémia on kuollut (TA, 9899). Useiden keskenään ristiriitaisten maailmojen avautuminen selittää niin ikään esimerkiksi seuraavan Amélian ilmaisun: "às vezes o meu marido / e o meu marido nunca" (TA, 1509–1511), "sometimes my husband / and my husband never" (EF, 76).

Voidaan myös ajatella, että kuvitelmilla ja valheilla on kyky tuottaa uusia kerronnan linjoja siinä missä muillakin romaanin tapahtumilla. Kuvitelmilla tai valheilla ei ole välttämättä mitään yhteyttä todellisiin tapahtumiin, jolloin niistä syntyvät kerronnan linjat kyseenalaistavat alkuperäisenä pidetyn todellisuuden ensisijaisuuden ja mahdollistavat kertomuksen luovan, identiteeteistä piittaamattoman etenemisen. Välillä puhujat sanovat kuvittelevansa tai valehtelevansa (esim. TA, 2148; 4614), mutta useimmiten tällaista erottelua ei tehdä, ja eri ajanjaksojen erottelu tai todella tapahtuneen ja kuvitellun tai valehdellun erottelu jossain määrin menettää merkityksensä. Kuvittelu tai muut henkilöhahmojen tietoisuuden tilat, kuten normaali havainnointi, muistelu ja uneksiminen, eivät romaanin kontekstissa sijoitukaan erilliselle ontologiselle tasolle kuin erilaiset kerronnan hetket ja kerrotut hetket, vaan ne kaikki kytkeytyvät samaan heterogeeniseen rihmastoon, levittäytyvät samalle sileälle pinnalle. Tältä sileältä pinnalta tai konsistenssin tasolta, erillisten henkilöhahmojen muodostumista edeltävästä kokemuksen virrasta, mikä tahansa ajatus tai olio voi syntyä.

Tapahtuma-aikojen yhteen tiivistyminen, samoin kuin romaanissa usein käytetyt infinitiivimuotoiset verbit, tuntuvat vaativan toisenlaista käsitystä ajasta kuin organisoidun komposition indikatiivitaivutus. Infinitiivi ei ole Deleuzen ja Guattarin (1988, 263) mukaan määrittelemätön suhteessa aikaan, vaan se ilmaisee Aionin virtaavaa aikaa, virtuaalista, kronologiasta riippumatonta tulemisen aikaa. Kaikki aikamuodot liittyvät Deleuzen ja Guattarin (1988, 263) mukaan Kronokseen ja infinitiivi Aionin aikaan. Aion on Deleuzen (1990, 62) mukaan

Kronoksen perusta, sillä aktuaalisten subjektien kronologinen aika syntyy virtuaalisesta ikuisen paluun ajasta. Colebrook (2002, 110) katsoo, että infinitiivi on puhdasta potentiaalia, jota mikään tekijä tai subjekti ei rajoita. Infinitiivi näkee hänen mukaansa toiminnan tai tapahtuman mahdollisuuden ensisijaisena suhteessa olemukseen, jonka tuo toiminta tai tapahtuma aktualisoi (mt. 110).

Kerrottujen tapahtumien sijoittuminen sileälle pinnalle tekee tyhjäksi niiden alkuperäisenä pidetyn keskinäisen järjestyksen ja selittää esimerkiksi seuraavan Paulon minäkerronnan katkelman, jossa tämä puhuttelee Gabriellaa: "o desejo de namorar-me, de que case contigo, more contigo no Bico da Areia e depois vinho não é, e depois o teu corpo a inchar não é, e depois porquê Paulo / e depois porquê Carlos" (TA, 2758–2760), "the desire to make love to me, for me to marry you, to live with you in Bico da Areia and then wine, right? and then your body swelling, right? and then why Paulo? / and then why Carlos?" (EF, 139). Tässä Paulon mahdollinen kohtalo Gabrielan kanssa suhteutuu Carlosin elämään Juditen kanssa. Paulo ajattelee, että jos hän seurustelee Gabrielan kanssa, he menevät naimisiin, elävät Bico da Areiassa, Gabriela alkoholisoituu ja tämän ruumis turpoaa. Kysymys "porquê Carlos?" ("why Carlos?") viittaa Juditen Carlos/Soraialle esittämään kysymykseen ja sijoittuu kronologisessa juonessa aikaan, jolloin Paulo ei ole edes tavannut Gabriellaa. Tässä kuitenkin ensisijaisena näyttäytyy kysymys "porquê Paulo?", joka kronologisessa hetkien jatkumossa olisi johdettu kysymyksestä "porquê Carlos?".

Koska erilaisten aikojen yhteenkytkeytymisten rakentama pinta on sileä, se ei vaadi kulkemista tiettyjä linjoja pitkin, vaan pinnalla voi liikkua mihin kohtaan tahansa. Kerronta ei organisoi aikoja lineaariseen järjestykseen vaan rakentaa konsistenssin tason, joka ei Deleuzen ja Guattarin (1988, 268) mukaan ole järjestäytymisen periaate vaan liikkumisen väline. Romaanin aika viittaa todellisuuden virtuaaliseen puoleen, jossa tapahtumat eivät etene hetkestä toiseen vaan ovat jatkuvassa tulemisen liikkeessä. Kaikki hetket ovat kerronnassa virtuaalisesti läsnä samaan aikaan ja voivat aktualisoitua missä tahansa järjestyksessä.

Deleuzen ajattelua kirjallisuuteen soveltava Baugh (2000, 51) katsoo, että lineaarinen aika on rajallinen ja traaginen. Jos kertomuksessa on perinteinen alku, keskikohta ja loppu, tapahtumat tulkitaan lopusta käsin ja loppu vaikuttaa väistämättömältä. Soveltaen Heideggerin ajatusta ajallisuudesta kuolemaa kohti olemisena Baugh sanoo, että elämän kronologiselle kertomukselle merkityksen antaa kertomuksen eli elämän rajallisuus ja lopun eli kuoleman peruuttamattomuus. Elämän tai kertomuksen tapahtumat ovat tällöin ne, jotka ovat johtaneet loppuun, mikä tekee elämän merkityksestä traagisen. Baughin Deleuze-tulkinnan mukaan kirjallisuus voi kuitenkin lineaarisen järjestyksen murtamalla mahdollistaa hetkien toisiinsa liittymisen monilla ei-lineaarisilla tavoilla, jolloin suoran linjan sijaan muodostuu linjan pisteiden

läpi kulkevia kaarevia linjoja. Tällöin hetkien läpi ei kuljeta vain kerran ja yhteen suuntaan vaan lukematon määrä kertoja, lukemattomiin suuntiin. Näin ajateltuna elämän rajallisuus pitää sisällään äärettömyyden, ja elämä, joka on alku- ja loppupisteiden välissä, keskellä, saa Baughin mukaan valtavan voiman. (Baugh 2000, 51–52)

#### 4.4 Ei transsendenttia vaan kertomuksen Idea

Kerrontahetken paikantaminen on romaanissa vielä kerrottujen hetkien paikantamistakin vaikeampaa. Romaanin alussa sairaalan tapahtumat tuntuvat monesti olevan lähimpänä kerrontahetkeä, sillä toisessa luvussa niihin viitataan esimerkiksi ajan ilmaisulla "tänään" ("hoje") (TA, 419; 448). Tämänpäiväisyys asetetaan kuitenkin kyseenalaiseksi, sillä samalla tavalla kuin Paulo on ensimmäisessä luvussa epävarma siitä, näkikö hän unen edellisenä vai sitä edellisenä yönä, hän on tässä epävarma siitä, onko kyseessä sittenkään tämä päivä vai eilinen: "ainda hoje / ainda ontem / ainda hoje" (TA, 417–419), "even today / even yesterday / even today" (EF, 20). Ensimmäisessä luvussa nousee esiin myös toinen "tänään", josta Paulo kertoo preesensissä: "hoje basta-me pensar neles [...] e lembro-me das notas todas" (TA, 288–290), "all I have to do today is to think about them [...] and I remember all the notes" (EF, 13).

Toinen ja kolmas luku alkavat Paulon muisteluilla: "Quando era pequeno instalavam-me cá fora" (TA, 409), "When I was little I would settle down outside there" (EF, 20); "Gostava de ir ao Príncipe Real aos domingos" (TA, 763), "I liked going to Príncipe Real on Sundays" (EF, 38). Näissä lukujen ensimmäisissä lauseissa on havaittavissa jokin kerronnan hetki, josta käsin Paulo muistelee aiempia tapahtumia. Toisin kuin ensimmäisen luvun sairaalakerronnassa, jossa erilaiset imperfektissä kerrotut ajanjaksot limittyvät toisiinsa niin, ettei niistä yksikään toimi transsendenttina, kerrottuja tapahtumia organisoivana pisteenä, tässä tapahtumat suhteutuvat johonkin kiinteään, tapahtumien jälkeiseen pisteeseen. Kolmannessa luvussa kerrontahetki tulee esiin myös esimerkiksi lausumassa "recordo-me da minha mãe" (TA, 827), "I remember my mother" (EF, 41). Tällaiset irralliset huomautukset eivät kuitenkaan anna vielä vihjeitä siitä, mihin aikaan, paikkaan ja tilanteeseen kerrontahetki voisi sijoittua.

Kuudennen luvun alku paikantuu kerrontahetkeen, johon viitataan sanalla "nyt" ("agora"): "Agora que o meu pai morreu" (TA, 1849), "Now that my father's dead" (EF, 93). Samaan Paulon nykyhetkeen sijoittuu ilmeisesti myös seitsemännen luvun alku, jossa hän sanoo joskus ajattelevansa, että hän on itse se, joka on kuollut (TA, 2184). Samoin kahdeksannen luvun alussa Paulo ilmaisee preesensissä sen, että hän muistelee aiempaa tapahtumaa: "Julgo que foi o Rui

uma noite na cave" (TA, 2533), "I think it was Rui one night at the club" (EF, 128).

Kahdeksannessa luvussa Paulon nykyhetki tulee esiin myös seuraavanlaisissa lausumissa: "como não liguei a isso?" (TA, 2538), "how come I didn't notice that?" (EF, 128); "por que carga de água não me apetecia tocar?" (TA, 2607), "what in the hell made me not feel like touching it?" (EF, 131). Näissä lausumissaan Paulo reflektoi aiempia tapahtumia nykyhetkestä käsin. Näiden lukujen jälkeen seuraa useita lukuja, joissa Paulon kerrontahetki ei nouse näin selvästi esiin, sekä lukuja, joissa muut minäkertojat ottavat eniten tilaa. Vasta luvussa 21 Paulon nykyhetki paikantuu siihen, kun hän on juuri eronnut Gabrielasta, ja luvussa 28 siihen, kun hän kirjoittaa herättääkseen sanoilla isänsä eloon.

Paulon nykyhetki voisi toimia transsendenttina, hänen oman kertomuksensa erilaisia tapahtuma-aikoja organisoivana pisteenä, jollei koko Paulon kertomuksen alkuperäisyyttä kyseenalaistettaisi nostamalla välillä esiin ulkopuolinen kertoja, jonka voi ajatella kirjoittaneen koko Paulon kertomuksen. Romaanin toisessa luvussa on yhden lyhyen kappaleen mittainen kolmatta persoonaa käyttävä kuvaus Paulosta nojaamassa isänsä arkkuun. Kolmannen persoonan kertoja tuo esiin omat asenteensa kommentoimalla näkyä sanoilla "que horror" (TA, 523), "how awful" (EF, 25). Seuraavassa luvussa sama tilanne esitetään lähes samoilla sanoilla Paulon ensimmäisen persoonan kerronnassa. Saman tilanteen kuvaaminen ensin kolmannen ja sitten Paulon ensimmäisen persoonan kerronnassa herättää ajatuksen, että ulkopuolinen kertoja olisi ollut paikalla hautajaisissa, nähnyt Paulon nojaamassa arkkuun ja kirjoittanut sen pohjalta Paulon minäkerronnan. Siirtymiä Paulon minäkerronnan ja kolmannen persoonan kerronnan välillä on romaanissa muitakin, esimerkiksi seuraavassa kahdeksannen luvun katkelmassa:

o rafeiro a morder-me a camisa num vagido esquisito e nenhuma dor, nenhum desconforto nos rins, o Paulo, o sobrinho da Soraia, o primo da Soraia o filho da Soraia

o filho da Soraia

a consertar o cordão de oiro em Cheias

– Perdão

o senhor Couceiro acompanhou-o do cemitério aos Anjos [...] quando cessavam os ruídos de loiça na cozinha e o relógio da igreja se esquecia dos pardais vocês três nós três quietos na saleta (TA, 2775–2783)

the mastiff nipping at my shirt with a strange whining and no pain, no discomfort in the kidneys, Paulo, Soraia's nephew, Soraia's cousin, Soraia's son

Soraia's son

repairing the gold chain in Chelas

– I'm sorry

Mr. Couceiro accompanied him from the cemetery to Anjos [...] when the sound of dishes stopped in the kitchen and the clock on the church forgot about the sparrows, the three of you the three of us quiet in the living room (EF, 140)

Katkelma alkaa Paulon minäkerronnalla, mutta toisella rivillä häneen viitataan äkkiä Paulona, minkä jälkeen hänen toimintaansa Chelasissa ja Anjosissa kuvataan kolmannessa persoonassa. Sitten kertoja puhuttelee Pauloja ja hänen kasvattivanhempiaan sanomalla "te kolme" ("vocês três"). Tästä kerronta kuitenkin jälleen vaihtuu Paulon minäkerrontaan, kun monikon kolmannen persoonan pronomini vaihtuu monikon toiseksi persoonaksi.

Romaanin luvussa 13 nousee uuden kertojajäsenen heräämisen myötä esiin mahdollinen kehysteksti. Ääni kuuluu toimittajalle, joka kirjoittaa Carlos/Soraiasta artikkelia vuosi tämän kuoleman jälkeen. Seuraavassa luvussa toimittaja ilmeisesti haastattelee Marlenea, sillä tämän minäkerronta alkaa seuraavasti: "não sei se disse ao senhor que na doença da Soraia o sobrinho dela, ou se calhar primo, ou se calhar irmão mais novo, ou se calhar filho, pronto, meta filho que já não a incomoda" (TA, 4821–4821), "I don't know if I told you that when Soraia was sick her nephew, or maybe her cousin, or maybe her younger brother, or maybe her son, that's it put down son because it can't bother her anymore" (EF, 243). Marlene puhuu jollekin ja kehottaa tätä kirjoittamaan, että Paulo on Carlos/Soraiian poika. Marlenen kerronta jatkuu tästä romaanille tyypilliseen, kerrontatilanteen häivyttävään tyyliin, mutta aina välillä kerronnassa nousee esiin keskustelutilanteeseen liittyviä kommentteja, kuten "ou seja" (TA, 4853), "or make it" (EF, 245) tai "entende" (TA, 4902), "you understand" (EF, 247). Kun Marlene ei osaa kuvailla tuntemustaan, josta hän tahtoo puhua, pyytää hän apua enemmän opiskelleelta keskustelukumppaniltaan (TA, 4916).

Luku 18 alkaa Amélian puheella, joka niin ikään vaikuttaa siltä, että se olisi suunnattu jollekin: "Não digo todos os dias mas pelo menos uma vez por semana visitava-nos" (TA, 6295), "I can't say it was every day but at least once a week she did come to visit us" (EF, 317). Tässä virkkeessä, jossa Amélia kertoo Carlos/Soraiian käyneen hänen ja hänen miehensä luona, on keskustelutilanteelle tyypillistä selittämistä, joka romaanin tavallisesta kerronnasta puuttuu. Tässä luvussa Amélia myös vakuuttaa kuulijalleen, ettei hän liioittele kertomassaan (TA, 6338). (Muut Amélian jutut.) Vaikka tässä haastattelutilanne ei nouse yhtä selvästi esiin kuin Marlenen luvussa, voidaan olettaa, että myös Amélia kertoo tarinaansa toimittajalle. Sama voidaan todeta luvusta 27, joka alkaa Dona Helenan puheella: "Gosto desta casa porque era onde a minha mãe mexia a sopa" (TA, 9664), "I like this place because this was where my mother stirred the soup" (EF, 485). Helenan puhekaan ei selittävytydessään ja perinteisessä syntaksissaan edusta tyypillistä romaanin kerrontaa ja tuntuu siten viittaavan keskustelutilanteeseen. Saman luvun lopussa Helena käskee kirjoittamaan, ettei keittiön laatoissa ollut valon heijastuksia vaan alligaattorin leukoja, mikä varmistaa kerrontatilanteen haastatteluluonteen (TA, 10072–10074).

Jo nämä esimerkit herättävät lukijassa ajatuksen, että koko romaanin kertomus olisikin eri henkilöhahmojen haastattelujen pohjalta tehty raportti. Mielikuva vahvistuu luvussa 25, joka alkaa Juditen puheella. Judite puhuttelee jotakuta, joka kirjoittaa Paulon väitteiden pohjalta: "O meu filho Paulo que o aldrabe se lhe der na gana / e o senhor a acreditar nele e a escrever ou a fingir que acredita nele e a escrever ou nem sequer a acreditar nele mas a escrever" (TA, 8956–8958), "My son Paulo lets himself make up whatever he feels like / and you believe him and write or pretend you believe him and you write or you don't even believe him but you write" (EF, 451). Samassa luvussa Judite kysyy kirjoittajalta, voiko tämä vakuuttaa hänelle Paulon olevan huolestunut hänestä: "o senhor assegura que ele aflito comigo?" (TA, 9081–9082), "can you assure me that he's worried about me, sir?" (EF, 457). Toimittaja näyttäytyy nyt myös kommunikaatiokanavana Juditen ja Paulon välillä. Luvun lopussa Juditekin kertoo, mitä kirjoittajan tulisi hänen mukaansa kirjoittaa:

escreva que nós a apagarmo-nos com o apagar da luz e somente os cavalos dos ciganos que regressam da praia e a dez ou vinte metros a gaiata que haveria de casar com um doutor e ninguém sabe dizer se casou ou não sem atentar no Paulo até que a gaiata a apagar-se também e o espelho finalmente às escuras, o quarto às escuras, a sala às escuras e qualquer coisa que não se percebe ao certo mas se me afigurou o peixito de cobre que eu julgava perdido e agora que era impossível tocar-lhe me dava conta que não saíra dali. (TA, 9297–9301)

write that we're growing dim with the dimming of the light and only the Gypsies' horses coming back from the beach and thirty or forty feet away is the ragamuffin who was to marry a doctor and nobody can say whether or not she got married, paying no attention to Paulo until the ragamuffin grows dim too and the mirror is finally dark, the bedroom is dark, the living room is dark and anything else that can't be seen, of course, but I could make out the little copper fish I thought was lost and now that it was impossible to touch it, I realized that it had never gone away from there. (EF, 467)

Kuten muissakin tilanteissa, joissa haastattelutilanne nousee esiin, myös tässä toimittajalle esitetystä kirjoittamiskäskystä siirrytään suoraan romaanin tyypilliseen, kerrontatilanteen häivyttävään tyyliin, ja haastattelutilanne katoaa näkyvistä.

Kehysteksti voisi selittää kerronnan ajoittaisen siirtymisen ensimmäisestä persoonasta kolmanteen persoonaan, mutta ei tyhjentävästi ainakaan kaikissa tilanteissa. Viidennessä luvussa tapahtuu kolmanteen persoonaan siirtymä, joka on selitettävissä paremmin toisella tavalla. Siinä Judite kuvailee tilannetta, jossa hän istuu takapihallaan, ja myöhemmin samassa luvussa tilanne esitetään uudelleen lähes samoilla sanoilla kolmannen persoonan kerronnassa (TA, 1473–1475; 1674–1676). Kuitenkin tämän luvun alussa Judite on juuri sanonut vapautuneensa itsestään (TA, 1474), ja hän viittaa itseensä jakautuneena: "não eu, a outra, a dona Judite" (TA, 1503), "not me, the other one, Dona Judite" (EF, 76). Luvussa esitetään myös tilanne, jossa Judite kivun hetkellä



etääntyy itsestään: "a pancada na canela e não dor, uma distância enorme, a Judite a agitar-se, a emudecer [...] vi a expressão dela [...] não fazia mal, não sou eu, não é a Judite que a Judite tem quarenta e quatro anos" (TA, 1663–1669), "a whack on the shinbone and no pain, an enormous distance, Judite getting agitated, falling silent [...] I saw her expression [...] it was all right, I'm not me, it isn't Judite because Judite is forty-four" (EF, 84). Jos toimittaja on mukana tässä Juditen kolmanteen persoonaan siirtymässä, hän katoaa äänten ja näkökulmien moneuteen ja tulee yhtä ei-havaittavissa-olevaksi kuin Judite takapihalla istuessaan.

Siirtymät ensimmäisen persoonan kerronnasta kolmannen persoonan kerrontaan ovat myös hyvin samanlaisia kuin minäkertojien väliset siirtymät, jolloin kolmannen persoonan kertojan ei voi ajatella sijoittuvan mihinkään erityiseen, ulkopuoliseen asemaan. Esimerkiksi tästä käy seuraava siirtymä Paulon minäkerronnasta kolmanteen persoonaan:

e a minha mãe  
a mãe do filho dele  
– Não te quero à chuva Paulo (TA, 4674-6)

and my mother  
the mother of his son  
– I don't want you out in the rain Paulo (EF, 236)

Tässä puhuja vaihtuu viittaussuhdetta muuttamalla, mikä on romaanissa yleisesti käytetty tapa siirtyä yhden minäkertojan äänestä toisen minäkertojan ääneen. Tämä kohta muistuttaakin rakenteeltaan aiemmin lainaamaani ensimmäistä puhujan vaihdosta, jossa Paulon kerronnasta siirrytään Juditen kerrontaan vaihtamalla puhujan suhde puheenaiheena olevaan henkilöön (TA, 1077–1079). Siirtyminen ensimmäisestä persoonasta kolmanteen ei tässä ainakaan rakenteensa puolesta osoita siirtymää kertojien hierarkiassa ylöspäin, sillä tämä siirtymä merkitään samalla tavalla kuin henkilöhahmo-kertojien välinen siirtymä.

Toimittajaa voidaan pitää yhtenä henkilöhahmona muiden rinnalla myös sillä perusteella, että siirtymä edellisestä minäkertojasta toimittajan minäkerrontaan on yhtä hienovarainen kuin muutkin siirtymät, ja edellisen äänen voidaan ajatella herättävän tai tuottavan toimittajan ääni. Luvussa 13 Juditen minäkerronta huojuu kolmannen persoonan kerronnan ja minäkerronnan välillä seuraavasti: "a Judite a dobrar os papéis e a arrumá-los na pasta surpreendida por o corpo demasiado grande, que vivia sem mim" (TA, 4453), "Judite folding the papers and putting them into her briefcase surprised by the too-large body, which was living without me" (EF, 225). Pian Judite on Príncipe Realissa, missä hän harvoin kerronnassa näyttäytyy. Kerronnan jatkuminen Juditen minäkerrontana voidaan kuitenkin todeta siitä, että kertoja viittaa itseensä feminiinimuotoisella adjektiivilla, kun taas toimittaja on mies (TA, 4540). Judite sanoo katsovansa

huumekauppiaiden saapumista Príncipe Realiin, mutta pian huumekauppiaita tarkkaileekin toimittaja (TA, 4537–4538; 4545). Judite tuntuu olevan Príncipe Realissa ilman syytä, mutta hänen siellä olemisensa tuottaa uuden äänen, jolla on syy olla paikalla. Pian kertojaääni sanoo haastatelleensa Carlos/Soraiaa vuosi ennen tämän kuolemaa, jolloin Juditen ääni on selvästi vaihtunut toimittajan ääneksi (TA, 4546).

Toimittajan teksti muistuttaa Antunesin romaania ainakin siltä osin, että siinä esiintyy samoja henkilöhahmoja ja muita romaanin elementtejä. Tekstiä punakynällä korjaava päätoimittaja myös sanoo toimittajan levittäytyvän liikaa ja kärsivän yksityiskohtien maniasta (TA, 4596–4597). Levittäytyminen ja yksityiskohtiin keskittyminen ovat niin ikään tuttuja romaanin kerronnasta. Toisin kuin romaanin teksti, toimittajan artikkeli on kuitenkin kirjoitettu rikkinäisellä kirjoituskoneella, jolloin siitä ainakin päätoimittajan sanojen mukaan puuttuu lähes kaikki aakkoset (TA, 4626). Myöskään luvussa 13 mainitut artikkelin sivunumerot eivät viittaa kirjan sivunumeroihin (TA, 4652; 4670). Realistinenkaan kehysteksti ei olisi, sillä toimittajalle puhuva Dona Helena sanoo samassa luvussa olevansa kuollut (TA, 10045).

Kun Marlene kertoo tarinaansa toimittajalle, hän kysyy, kuuliko tämä, kun häntä kutsuttiin Marleneksi (TA, 4951). Tässä toimittaja on sisällä Marlenen kertomissa tapahtumissa, tai ainakin Marlene olettaa niin. Tällaisia diegeettistä maailmaa rikkovia kuulijan tai lukijan puhutteluja on romaanissa runsaasti. Paulo puhuttelee kuulijaa tai lukijaa esimerkiksi kysymällä, kuuleeko tämä herra Couceiron astman tai pyytämällä kiinnittämään huomiota iltapäivän valoon (TA, 1050; 7631). Tässä Paulo viittaa *tähän* valoon ("nesta luz"), mikä entisestään korostaa puhutellun läsnäoloa kerrotussa tilanteessa. Usein tällaiset puhuttelut voidaan sijoittaa oletettuun haastattelutilanteeseen, mutta ainakin yksi puhuttelu kyseenalaistaa tämän monikkoa käyttämällä. Paulon kerronnassa on lainaus, jossa Dona Helena kutsuu häntä pojakseen, jolloin Paulo huomauttaa: "chamou-me filho, vêem que me chamou filho?" (TA, 510–511), "she called me son, see? she called me son" (EF, 25). Käännöksestä ei käy ilmi, että puhuttelun kohteita on useampia, mutta alkuteoksessa verbi on taivutettu monikon kolmannessa persoonassa. Tämä tuntuisi viittaavan siihen, että Paulo puhuttelee hänen kertomustaan mahdollisesti ylös kirjaavan toimittajan sijaan lukijoita.

Toimittajan tai lukijan kytkeytyminen sisään rihmastoon on rihmaston periaatteiden mukaista. Rihmastossa ei ole ulkopuolisen tarkkailun mahdollisuutta, vaan rihmastoon menijä on heti kytkeytyneenä. Koska rihmastollisia moneuksia ei voi alistaa millekään ykseydelle, pintaa ei voi tarkastella mistään ulkopuolisesta, transsendentista asemasta käsin (Deleuze & Guattari 1988, 371). Sileää pintaa voi tutkia vain jalkautumalla pinnalle (mt. 371). Koska toimittaja on jalkautunut pinnalle, kytkeytynyt sisälle rihmastoon, hän ei voi representoida rihmastoja artikkelissaan, sillä

representaatio edellyttää Deleuzen ja Guattarin (1988, 372) mukaan kiinteän, ulkoisen näkökulman. Antunesin rihmastollisen romaanin tapauksessa ulkopuoli on kuitenkin mahdottomuus, minkä Paulokin tuo eksplisiittisesti esiin minäkerronnassaan: "que palavra, exterior, como se houvesse exterior" (TA, 11046), "what a word, outside, as though there was an outside" (EF, 552). Toimittaja tuntuukin representaation sijaan pikemminkin Deleuzen ja Guattarin (1988, 373) termein seuraavan aineksen virtaa sileällä pinnalla.

Myös lukijan voi ajatella kytkeytyvän sisään rihmastoon, kun häntä puhutellaan. Lukijan vakaa ulkopuolinen positio horjuu myös muissa kohdissa, joissa diegeettisen maailman eheys rakoilee. Näin tapahtuu kohdissa, joissa lukijan huomio ohjataan romaanin miljöön tekstuaaliseen tai näyttämölliseen rakentuneisuuteen. Luvussa 21 Paulo pyytää lukijaa tai toimittajaa kiinnittämään huomiota Couceirojen kodin lavastukseen (TA, 7612). Hän kuvailee yksityiskohtia Couceirojen kodista, esimerkiksi teen makua ja sitä, miten teelehdet tarttuvat ikeniin (TA, 7612–7614). Paulo käyttää passiivimuotoa kuvatessaan ruumiillisia tuntemuksia, mikä tuo lukijan lähemmäs kuvattuja lavasteita.

Toisessa Paulon kerronnan kohdassa näytetään, miten romaanin kertomus rakentuu Carlos/Soraian hautajaisten näyttämöllä. Carlos/Soraian hautajaisissa Paulo katsoo penkeillä istuvia drag queeneja ja alkaa kerronnassaan kytkeä hautajaiskirkon kuvastoa drag-klubin kuvastoon. Ensin Paulo kuvailee sitä, miten ohjaaja järjestää hautajaisista jonkinlaista näytöstä tai spektaakkelia esimerkiksi kertomalla, milloin papin on tultava sisään, käskemällä avustajia vaihtamaan lampun ja käskemällä nopeuttamaan rukousta. Sitten hautajaisnäytelmään alkaa tulla Bico da Areiasta tuttua kuvastoa, kun ohjaaja kutsuu koolle männyt ja ehdottaa lokeille, että ne roikkuisivat katosta, sekä mustalaisten hevosille, että ne laukkaisivat lavalla. Ohjaaja laskee maalattujen laineiden lavastetta, ojentaa Paulon äidille tyhjän pullon ja kohentaa tämän mekkoa. Hautajaisiin sekoittuu yhä enemmän muualta romaanista tuttua kuvastoa, ja lopulta miljöön keinotekoisuuden lisäksi myös henkilöhahmojen identiteettien keinotekoisuus nostetaan esiin, kun Marlenen sanotaan näyttelevän tässä kohtauksessa Gabrielan kollegaa osaa ja poppelia. Ruokalan tytön nimeksi käy paremman puutteessa Gabriela. (TA, 3297–3392)

Jos romaani on näytelmä, jossa konsistenssin tason muuttuvat henkilöhahmot ottavat erilaisia rooleja, voidaan miettiä sitä, kuka voisi toimia näytelmän ohjaajana. Romaanin rihmastossa edes Jumalalla ei ole tällaista transsendenttia, organisoivaa asemaa, vaan tämä kytkeytyy samalle tasolle romaanin materiaalisen ympäristön kanssa. Jumala, jonka luona Paulo romaanissa vierailee, kuvataan lähes kuurona, pulujen kanssa asuvana, epävakaita polviaan kolhivana vanhuksena (TA, luku 17). Vedenpaisumuksen aloittaminen vaatii sitä, että Jumalan vesiyltiö laittaa veden päälle (TA, 5942). Deleuzen olemisen yksinäisyyden periaatteen mukaisesti kaikki mikä on on samalla

tavalla, samanarvoisesti, jolloin ei ole mitään pistettä olemisen ulkopuolella, ei myöskään ulkopuolista Jumalaa. Antunesin romaanin rihmastossa, jossa kaikki on samalla tasolla, maailman alku paikantuukin ulkopuolisen luojajumalan sijaan materiaaliseen maailmaan. Maailman alku on Gabrielan isän mukaan Cabo da Rocassa, Manner-Euroopan läntisimmässä kohdassa. Kun isä esittelee paikan Gabrielalle, tämä kuvaa havaintojaan seuraavasti: "é aqui que o mundo começa, isto é o princípio do mundo, eu olhava em torno e apenas a desolação do vento, penhascos, arbustos dobrando-se e o mar em baixo" (TA, 2913–2915), "here's where the world begins, this is the beginning of the world, I'd look around and nothing was there but the desolation of the wind, crags, bushes blown over and the sea down below" (EF, 147). Pian Gabriela lisää, että maailman alussa on vaikeasti paikannettava tuuli (TA, 3376–3377). Maailman alussa on ei ole mitään havaittavaa tai representoitavaa, vain liikettä.

Toimittajakaan ei toimi kertomuksen ulkopuolisena ohjaajana, sillä hän itse kytkeytyy kerronnan rihmastoon, samalle tasolle muiden henkilöhahmojen kanssa. Toimittajan haastattelutilanteet tuottavat minäkertojien nykyhetkien pisteitä, joista käsin he järjestävät kertomuksiaan, mutta järjestäminen näkyy vain hyvin paikallisesti. Haastattelutilanteiden organisoivien tietoisuuksien pisteet kääntävät romaanin sileää pintaa uurteiseksi, ja tällöin kertojajäät voidaan nähdä vakaina organisaation tason yksiköinä, jotka asettuvat ehkä jopa hierarkkiseen järjestykseen. Nämä asemat eivät kuitenkaan ole pysyviä. Deleuze ja Guattari (1988, 474) sanovat, että sileä ja uurteinen pinta ovat aina olemassa vain sekoituksena, sillä sileä pinta kääntyy koko ajan uurteiseksi ja uurteinen pinta palautuu jatkuvasti sileäksi pinnaksi. Tämä näkyy myös Antunesin romaanissa, jossa kertomus järjestyy paikoin puumaiseen, representoivaan organisaatioon, mutta samalla leviää rihmastomaisesti uusiin suuntiin.

Kaikkien elementtien yhteenkytkemisten kautta kertomukseen muodostuu erilaisia reittejä siinä määrin, ettei romaanin voi lopulta ajatella muodostavan yhtä, ehjää kertomusta vaan useita mahdollisia kertomuksia. Romaani ei esitä erilaisia näkökulmia samaan tarinaan vaan erillisiä tarinoita, jotka kehittyvät samanaikaisesti ja joille ei voida jäljittää mitään pysyvää kohtaamispistettä. Kertomukset eriävät toisistaan absoluuttisesti, mikä Deleuzen (2004, 150) mukaan tarkoittaa sitä, että niiden yhdentymisen piste tai horisontti sijaitsee lopulta kaaoksessa tai siirtyy jatkuvasti paikaltaan kaaoksessa. Romaani ei esitä yhtä kokonaista kertomusta vaan virtuaalisesti äärettömän sarjan fragmentoituneita kertomuksia. Tällaisessa aktuaalisessa muodossa kertomus Askinin (2016, 82) mukaan lähenee toista kertomusta, joka on tuleminen liikkeessä – virtuaalista kertomusta, joka ei ole aktualisoitunut yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Virtuaalinen kertomus sisältää Askinin (2016, 82) mukaan kaikki kertomuksen mahdolliset rakentumisen tavat.

Kerronnan erilaiset rihmastolliset reitit tuottavat erilaisia kertomuksen variaatioita, jotka eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois. Askinin (2016, 52) mukaan toisensa poissulkevat variaatiot sulkevatkin toisensa pois vain empiirisesti, sillä ne kaikki nojaavat virtuaaliseen perustaan, jossa ne ovat läsnä samaan aikaan. Erilaisia aktualisaatioita esittävä teksti lähenee Deleuzen (2004, 151) mukaan kertomuksen Ideaan, joka vastaa kaikkia mahdollisia kertomuksen rakentumisen tapoja. Jos Antunesin absoluuttisesti eriävistä sarjoista rakentuva romaani halutaan nähdä jonkinlaisena ykseytenä, tuo ykseys vastaa kertomuksen Ideaan – ongelmaa, johon kaikki kerronnan eriävät linjat ovat vastauksia (Deleuze 2004, 151). Näin tekstin perusta sijaitsee virtuaalisessa, kaoottisessa epäperustassa.

Jos romaanin kokonaisuuden perusta paikannetaan virtuaaliseen kertomuksen Ideaan, voidaan kertomuksen ohjaajana pitää yksikön neljättä persoonaa. Neljännen persoonan läsnäolo selittää sen, miten minäkertojat välillä esittävät sellaista tietoa, jota heillä ei voi empiirisen maailman lakien mukaan olla. Tällaisia kohtia ovat esimerkiksi luvussa 3.4 tarkasteleman Carlos/Soraian kokema mutta Paulon äänellä kerrottu kidutustilanne sekä luvussa 4.3 mainitsemani hetki, jossa Bico da Areiaan paikannettu Judite kertoo siitä, miten sairaalan työntekijät pitävät Paulo aloillaan (TA, 1115–1117; 11507–12). Tällaiset epistemologiset mahdollisuudet Askin (2016, 29) tulkitsee niin, että niissä yksikön ensimmäisessä persoonassa tulee näkyviin persoonaton ja esi-individuaalinen yksikön neljäs persoona. Intensiivinen neljäs persoona on tiedostamaton ja persoonaton ääni, joka on läsnä kaikissa tietoisissa ensimmäisen persoonan äänissä ja toimii niiden transsendentaalisena perustana (mt. 70).

## 5. Lopuksi

António Lobo Antunesin romaani *Que farei quando tudo arde?* käsittelee identiteettiin liittyviä kysymyksiä, mutta nämä kysymykset ovat romaanissa toissijaisia. Identiteetti ja minuus toimivat romaanissa ennemmin alkupisteenä kuin päätepisteenä, sillä romaanissa ei ole kyse yhtenäisen identiteetin ja minuuden saavuttamisesta vaan niiden purkautumisesta. Romaani kurottaa kohti identiteetin perustaa, mutta tämä perusta on paikannettavissa Deleuzen virtuaaliseen epäperustaan.

Costa Valverde (2012) lähestyy tekstiä pääosin perinteisten proosakerronnan konventioiden kautta. Hän katsoo romaanin representoivan portugalilaisen nyky-yhteiskunnan muutosta ja sen aiheuttamaa perheen ja subjektin identiteettikriisiä sekä nostavan samalla esiin universaaleja inhimillisiä tunteita ja odotuksia. Kuten Costa Valverde, myös Cabral (2011, 293) liittää romaanin henkilöhahmojen identiteettikriisit portugalilaisen yhteiskunnan kriiseihin.

Molemmat tulkitsevat romaania sen keskeisestä perhekolmiosta käsin. Omassa tutkielmassani pyrin kuitenkin irtaantumaan perhekeskeisistä, representationalistisista ja humanistisista lähtökohdista romaanin tarkastelussa.

Romaani ei niinkään representoi muutosta kuin ilmaisee sen. Deleuzen (1992, 43) ja Guattarin ajattelussa rihmasto edustaa aina läsnä olevaa muutostaipumusta, joka näyttäytyy vastakkaisena representaation rakenteiden taipumukselle staattisuutta kohtaan. Romaanin lähestyminen rihmastona mahdollistaakin romaanissa läsnä olevan liikkeen ja muutoksen tarkastelun. Representaatio ei voi tavoittaa liikettä, vaan liikkeen tavoittaminen edellyttää Deleuzen (2004, 67) mukaan lukuisia keskuksia sekä näkökulmien kerrostamista ja yhteenkietoutumista. Tätä Antunesin romaanin hajautettu, eri aikoja ja näkökulmia yhteen kytkevä kerronta tekee.

Antunesin tuotantoa ovat aiemmin rihmaston käsitteen avulla lähestyneet ainakin Francisco (2011) ja Oliveira (2017). Francisco (2011, 109) tarkastelee romaanin *Que farei quando tudo arde?* rihmastollisia tiloja. Hänen mukaansa romaani kyseenalaistaa asuttavien ja konkreettisten tilojen ensisijaisuuden suhteessa subjektiivisiin, kuvitteellisiin tai muistin tiloihin (mt. 113). Henkilöhahmot kantavat Franciscon (2011, 114; 118) mukaan mukanaan muistoja kaikista taloista, joissa he ovat asuneet, mikä mahdollistaa talojen ajallis-tilallisten kontekstien yhdistymisen henkilöiden mielissä niin, että eri talot ovat kerronnassa yhtä aikaa läsnä. Oma rihmastollisten aikojen tarkasteluni täydentää Franciscon (2011) näkemyksiä. Omassa tulkinnassani rihmastollisuus ei kuitenkaan rajoitu vain henkilöhahmojen mieliin. Romaanin rihmastollinen kerronta nimenomaan mahdollistaa yksilön näkökulman ylittämisen.

Antunesille ja Deleuzelle on yhteistä se, että molemmat ovat kiinnostuneita sellaisista fiktion voimista, jotka eivät pohjaudu representaatioon. Antunesin konventioita haastava kerronta vaatiikin lähestymään kirjallisuutta kirjallisuutena eikä vain yhteisen maailman representaationa. Kirjoittamisen tavoitteeksi ei siten määrity kommunikaatio tai tiedon välittäminen vaan uuden luominen, eikä kirjallisuuden arvo ole todenmukaisten identiteettien representoinnissa vaan keksimisessä. Antunesin romaanissa keksimisen ja luomisen mahdollistaa rihmastollisesti etenevä, virtaava syntaksi, kirjailijan tyyli, joka identiteeteistä välittämättä luo yhteyksiä heterogeenisten elementtien välille.

Jos Antunesin romaani tarkastellaan vain tuntemamme maailman representaationa, sen maailma näyttäytyy pessimistisenä. Costa Valverden (2012) tutkimuksessa postmodernin yhteiskunnan heterogeenisyys näyttäytyy lopulta negatiivisena, uhkana traditioon pohjaavalle onnellisen perheen yhtenäisyydelle. Carvalho (2009) puolestaan katsoo, että romaanissa nousee esiin melankolinen ja subjektiivinen kokemus fragmentoituneesta, raunioituneesta maailmasta. Montauryn (2008) tulkinnassa tuttujen rakenteiden ja kertomusten purkautuminen tuottaa

pettymyksen ja sytyttää paon liikkeen, toisten tilojen etsimisen, mutta pako suuntautuu hänen mukaansa henkilökohtaisen muistin alueelle, joka näyttäytyy valheellisena turvapaikkana.

Romaanin nimessä esiintyvä verbi *arder* tarkoittaa palamista ja viittaa siten tuleen ja tuhoamiseen. Verbillä on kuitenkin myös intohimoon liittyviä konnotaatioita, ja sen voikin deleuzelaisittain katsoa viittaavan haluun tai intensiteettiin. Näin tulkittuna palaminen ei viittaa raunioitumiseen vaan uuden luomiseen. Tuhoaminen voi myös olla välttämätöntä uuden luomisessa, ainakin representaation rakenteiden, vakaiden identiteettien tuhoaminen, joka mahdollistaa ajattelun murtautumisen ulos perinteisestä kuvastaan. Jos romaanin tarkastelussa irtaudutaan eheyttä hakevan subjektin tarinasta, nähdään, miten romaani melankolisen kuvan esittämisen sijaan kääntää katseen tulevaisuuteen ja muutokseen.

Muutos voidaan Askinin (2016, 55) mukaan saada aikaan vain karistamalla identiteetti ja minuus, avautumalla virtuaalisen voimille. Aktuaalinen muutos on hänen mukaansa aina lähtöisin virtuaalisesta (mt. 45). Tulevaisuuden ja muutoksen näkeminen romaanissa edellyttääkin romaanin metafyyssisen perustan paikantamista, spekulatiivista liikettä aktuaalisesta virtuaaliseen. Olen tutkimuksessani pyrkinyt lähestymään romaanin virtuaalista ulottuvuutta, joka tuodaan romaanissa eksplisiittisesti esiin erilaisten identiteettejä ja perinteisiä kerronnan rakenteita murtavien strategioiden avulla. Kun taiteen perusta paikannetaan virtuaaliseen, nähdään että taiteen tarkoitus ylittää sen, mitä elämä on. Colebrookin (2002, 13) mukaan taiteen avulla onkin mahdollista tutkia sitä, mitä elämästä voi tulla.

## Lähteet

### Kaunokirjallisuus

LOBO ANTUNES, ANTÓNIO 2001. *Que Farei quando tudo Arde?* [=TA]. Alfragide: Publicações Dom Quixote. Kindle Edition.

LOBO ANTUNES, ANTÓNIO 2008. *What Can I Do When Everything's on Fire?* [=EF]. Englanniksi kääntänyt Gregory Rabassa. New York: W. W. Norton.

### Tutkimuskirjallisuus

ASKIN, RIDVAN 2016. *Narrative and Becoming*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

BAUGH, BRUCE 2000. "How Deleuze can help us make Literature work". Teoksessa *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 34–56

COLEBROOK, CLAIRE 2002. *Gilles Deleuze*. London: Routledge. Kindle Edition.

DELEUZE, GILLES 1990. *The Logic of Sense*. Käänt. Mark Lester with Charles Stivale. London: The Athlone Press. (ransk. alkuteos *Logique du Sens* 1969)

DELEUZE, GILLES 1992. "Rihmasto". Yhdessä Félix Guattarin kanssa teoksessa *Autioma*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Tampere: Gaudeamus. 22–52 (artikkeli ilm. 1986) (ransk. alkuteos *Rhizome* 1976)

DELEUZE, GILLES 2004. *Difference and Repetition*. Käänt. Paul Patton. London: Continuum. (ransk. alkuteos *Différence et Répétition* 1968)

DELEUZE, GILLES 2005. *Nietzsche ja filosofia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Summa. (ransk. alkuteos *Nietzsche et la philosophie* 1962)

DELEUZE, GILLES 2012. *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto. (ransk. alkuteos *Spinoza. Philosophie pratique* 1981)

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1988. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Brian Massumi. London: Continuum. (ransk. alkuteos *Mille Plateaux* 1987)



DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1986. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Käänt. Dana Polan. Minnesota: University of Minnesota Press. (ransk. alkuteos *Kafka: Pour une littérature mineure* 1975)

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1993. *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Tampere: Gaudeamus. (ransk. alkuteos *Qu' est-ce que la philosophie?* 1991)

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 2010. *Anti-Oidipus*. Helsinki: Tutkijaliitto. (ransk. alkuteos *L'anti-Œdipe* 1972)

GOLDMAN, MARLENE 2000. "Transvestism, Drag and Becomings: A Deleuzian Analysis of the Fictions of Timothy Findley". Teoksessa *Deleuze and Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 194–228

JUNG, CARL G. 1991. *Symbolit: piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava. (engl. alkuteos *Man and His Symbols* 1964)

PLATON 1982. *Sofisti*. Käänt. Marja Itkonen-Kaila. *Platon: Teokset V*. Helsinki: Otava.

STAFFORD-CLARK, DAVID 1980. *Mitä Freud todella sanoi*. Helsinki: WSOY (engl. alkuteos *What Freud Really Said* 1965)

### **Painamattomat lähteet**

ADKINS, BRENT 2015. *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus: Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.  
<http://web.b.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzExMzk5OTRfX0FO0?sid=b30244a8-b84c-4f1e-a040-61c7b4409677@pdc-v-sessmgr01&vid=0&format=EB&rid=1> Luettu 1.4.2019

BEKHTA, NATALYA 2018. "Reading experimental literature: unreadability, discomfort and reading strategies". *Reading Today*. Toim. Heta Pyrhönen ja Janna Kantola. 15–30.  
<http://discovery.ucl.ac.uk/10041155/1/Reading-Today.pdf> Luettu 3.5.2019

BISHOP-SACNHEZ KATHRYN 2011. "Post-imperial Performativities: Sexual Misencounters and Engenderings of Desire in António Lobo Antunes's *Fado Alexandrino*". *Portugues Literary & Cultural Studies* 19/20 (2011). 97–119. Luettu 1.4.2019

BUCK, JOHN N. 1949. "The H-T-P Technique". *Journal of Clinical Psychology* vol. 4, issue 2. 37–74. Luettu 10.4.2019

CABRAL, EUNICE 2011. In Search of a Lost Name and Place. *Portugues Literary & Cultural Studies* 19/20 (2011). 291–304. Luettu 1.4.2019

CAMMAERT, FELIPE 2011. "You Don't Invent Anything": Memory and the Patterns of Fiction in Lobo Antunes's Works". *Portugues Literary & Cultural Studies* 19/20 (2011). 267–289. Luettu 1.4.2019

CARVALHO, MARIA CRISTINA CHAVEZ DE 2009. "O olhar saturnino de António Lobo Antunes em *Que farei quando tudo arde?*". *Abril* v. 2 n. 3. 109–119. Luettu 10.3.2019

COLEBROOK, CLAIRE 2010. "Signifier/Signified". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adria Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 251–253. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

COLMAN, FELICITY J. 2010. *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 11–14. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

COSTA VALVERDE, TÉRCIA 2012. *O dilaceramento do Ser em Que Farei Quando Tudo Arde? de Lobo Antunes*. Pernambuco. Diss. Universidade Federal de Pernambuco.

FRANCISCO, DENIS LEANDRO 2011. *Textualidades em negativo: a ficção de António Lobo Antunes*. Belo Horizonte. Diss. Universidade Federal de Minas Gerais.

MARKS, JOHN 2010. "Percept + Literature". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 204–205. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

MONTAURY, ALEXANDRE 2008. "Os Incêndios da razão, as cinzas do amor: Uma leitura de *Que farei quando tudo arde?* de António Lobo Antunes". *Iberoamericana*, VIII, 29. 28–39. Luettu 1.4.2019

OLIVEIRA, RAQUEL TRENTIN 2017. "Sobre a narrativa rizomática de António Lobo Antunes". *Abril* v. 9, n. 19. 15–27. Luettu 1.4.2019

PARR, ADRIAN 2010. "Repetition". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 225–226. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

ROFFE, JONATHAN 2010. "Simulacrum". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 253–254. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

ROSS, ALISON 2010. "Psychoanalysis – Family, Freud and Unconscious". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 217–221.

<https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

SEIXO, MARIA ALZIRA 2011. "Still Facts and Living Fictions: The Literary Work of António Lobo Antunes, An Introduction". *Portugues Literary & Cultural Studies* 19/20 (2011). 19–4. Luettu 1.4.2019

SERMIJN, JASMINA; DEVLIEGER, PATRICK; LOOTS, GERRIT 2008. "The Narrative Construction of the Self. Selfhood as a Rhizomatic Story". *Qualitative Inquiry* June 2008, vol. 14(4). 632–650. Luettu 15.2.2019

SOMERS-HALL, HENRY 2013. *Deleuze's Difference and Repetition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

<http://web.b.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzU3Mjk5N19fQU41?sid=a63e9c69-6310-4ec8-be5e-536d47626365@pdc-v-sessmgr06&vid=0&format=EB&rid=1> Luettu 8.2.2019

SPINKS, LEE 2010. "Eternal Return". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 85–87. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

STAGOLL, CLIFF 2010. "Becoming". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 25–27. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

STAGOLL, CLIFF 2010. "Difference". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 74–76. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

VIEIRA, FABRICIO 2010. *O utópico e o trágico antunianos na construção de Que Farei Quando Tudo Arde?*. São Paulo. Diss. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

WATSON, JANELL 2010. "Psychoanalysis + Political Theory". *The Deleuze Dictionary*. Toim. Adrian Parr. Edinburgh: Edinburgh University Press. 221–223. <https://ebookcentral-proquest-com.libproxy.helsinki.fi/lib/helsinki-ebooks/reader.action?docID=615834> Luettu 1.5.2019

WILLIAMS, JAMES 2013. *Deleuze's Difference and Repetition: a critical introduction and guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

<http://web.b.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzUzNDUxMV9fQU41?sid=e2c59796-e3ff-43a0-9711-4fca7e5b20d9@pdc-v-sessmgr01&vid=0&format=EB&rid=1> Luettu 3.2.2019